CARLOS BOUSOÑO

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA

PREMIO FASTENRATH

SÉPTIMA EDICIÓN

VERSIÓN DEFINITIVA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS

MADRID

CARLOS BOUSOÑO

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA

Madurada, enriquecida continuamente, ha llegado la *Teoría de la expresión poética* a esta séptima edición, que constituye, en intención del autor, su «versión definitiva». Los dos gruesos volúmenes actuales bien dicen cuánto ha crecido materialmente. La renovación interior —dentro de los inamovibles supuestos— es aún mayor, si cabe. De libro que tanto ha estimulado la reflexión crítica y estética no se podía esperar menos.

Incrédulo ante el llamado «misterio» del fenómeno poético, Carlos Bousoño se ha aplicado con todas sus fuerzas a desentrañarlo. Para él, poesía es comunicación de un contenido ficticio —el imaginado por el poeta— a través de un lenguaje imaginario. Frente a la «lengua» establecida (analítica, genérica, conceptual), la poesía se distingue por ser sintética, concretísima, individualizadora. Pero ¿cómo logra serlo y conmover al lector? Pues mediante una serie de procedimientos retóricos —en su mayoría desconocidos para los tratadistas tradicionales— que violentan o modifican de algún modo la «lengua» tópica de cada día. Se trata siempre, en ellos, de sustituir la expresión gastada por otra creativa, nueva. No existe la poesía desnuda o «di-

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

recta». Bousoño lo demuestra con infinidad de ejemplos y de comentarios (su libro es, en gran parte, iluminador comentario de textos poéticos). A la ley de sustitución ha de añadirse otra, no menos importante: la del asentimiento íntimo prestado por autor y lector a lo expresado literariamente, a la ilusión artística.

Hasta ahí, el esquema primario. Pero nótese algo más. Todos esos procedimientos retóricos son característicos —cuando no exclusivos— de la poesía contemporánea (la compuesta desde el romanticismo acá). De un lado, definen a nuestra revolucionaria época, con su actitud subjetiva e irracional. De otro, sirven para sorprender las preferencias estilísticas de cada autor. Subrayemos las preciosas páginas dedicadas por Bousoño a Bécquer, a Antonio Machado, a Aleixandre... En suma, esta teoría nos orienta tanto sobre la estructura y función de la poesía como sobre nuestra época y sobre sus poetas.

Y hasta sobre viejos tiempos (San Juan de la Cruz, etc.). Ya tenemos una clave con que interpretar textos nada fáciles. Entretejidas con lo anterior se alzan otras muchas cuestiones literarias: las relaciones entre poema, autor, mundo y lector; las diferencias que median entre poesía, comicidad y absurdo, etc. Para todas tiene Bousoño inteligente respuesta. Su palabra, sueltamente feliz, comunica vivacidad y colorido poético a cuanto toca.

CARLOS BOUSOÑO

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA

PREMIO FASTENRATH

SEXTA EDICIÓN AUMENTADA
VERSIÓN DEFINITIVA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 7

Sánchez Pacheco, 85, Madrid.

PRIMERA EDICIÓN, 1952.
SEGUNDA EDICIÓN, 1956.
TERCERA EDICIÓN, 1962.
CUARTA EDICIÓN, 1966.
QUINTA EDICIÓN, 1970.
SEXTA EDICIÓN, 1976.
SÉPTIMA EDICIÓN, 1985.
REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 20778-1999.

ISBN 84-249-0976-3. Obra completa.
ISBN 84-249-0980-1. Tomo II.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999.

LA SEGUNDA Y LA TERCERA LEY DE LA POESÍA: LEY EXTRÍNSECA O DEL ASENTIMIENTO

Capítulo XVIII

LA POESÍA Y EL CHISTE: SUS LEYES

EXPOSICIÓN DEL PROBLEMA

En el mosaico de la teoría sustentada nos faltan todavía piezas muy importantes; pero el hueco de una de ellas se nos ha hecho ya especialmente notorio. Se trata de una simple operación de deslindamiento, cuyo anuncio hemos repetido en el curso de la presente obra: arrancar lo poético de una masa hasta ahora confusa, donde se halla mezclada también la comicidad.

Afirmábamos que la poesía necesita de la sustitución. Pero sucede que la comicidad usa también de ella, como hemos comprobado con frecuencia. Los «signos de indicio», la «técnica de engaño-desengaño», las «superposiciones» temporales, situacionales y significacionales, la metáfora, la «ruptura del sistema», etc., se nos bifurcaban en dos posibles efectos: risa o emoción estética. Y lo propio cabría decir para el resto de los recursos que el poeta intenta: todos ellos, o casi todos ellos, se dejan analizar también en la obra cómica.

¿Quiere esto significar que, en última consideración, poesía y chiste constituyen un único fenómeno esencial? La diferencia que media entre el efecto que ambos hechos producen en el lector (risa en un caso y emoción en el otro) nos lleva de inmediato a una respuesta negativa: la esencia del chiste no puede ser la misma de la poesía, aunque ambas realidades se sirvan de los mismos medios para sus diversas funciones.

Pero entonces ¿cómo debemos interpretar esta comunidad de recursos? ¿Y cuál es el motivo de que una causa, aparentemente idéntica (la sustitución), ocasione efectos tan dispares y hasta contrarios?

LA TEORÍA DE BERGSON SOBRE LO CÓMICO

Llegar a una respuesta clara y convincente a tales preguntas va a ser para nosotros de la mayor importancia. Afortunadamente, para lograrlo disponemos de una inapreciable ayuda en los ensayos de Bergson sobre la índole de la comicidad [1]. Sabiendo de antemano lo que es, substancialmente, el hecho cómico, no nos costará esfuerzo mayor el deslinde que nos proponemos. Se hace, pues, preciso un rodeo para recordar, siquiera sumariamente, la doctrina bergsoniana sobre el origen de la comicidad.

---

[1] *Revue de Paris*, febr.-marzo 1899: reunidos luego en volumen, con el título de *Le rire* (citaré por Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, París, 1969). Después de Bergson, otros autores se han ocupado del fenómeno cómico (Dugas, James Sully, L. J. Martin, Sigm. Freud, Cazamian, Gaultier, Kline, Baldensperger, Bawden, Schauer, Kallen, Delage, Stern, Helmuth Plessner, etcétera, y entre nosotros, Celestino F. de la Vega), pero sus trabajos no invalidan el análisis del pensador francés.

Es evidente que la comicidad se nos aparece a través de múltiples recursos. Pero el pensador francés cree ver en todos ellos la plural manifestación de un fenómeno único, causa más honda de la risa. Obtiene así una fórmula, contra cuya interpretación excesivamente rigurosa nos previene en varios lugares de su libro. La fórmula es esta: *'La risa adviene al contemplar lo mecánico o lo rígido inserto en lo vivo' (que es fluyente movilidad), siempre que no perdamos conciencia de que efectivamente se trata de algo vivo (op. cit.*, págs. 8, 24, 29, 38, etc.). Tan esquemática aseveración, dice, sólo vale en cierta manera. Vale para algunos *modelos* de comicidad, «a cuyo alrededor se disponen, en círculo, otros efectos nuevos que se les asemejan. Estos últimos no derivan ya de la fórmula, pero son cómicos por su afinidad con los que de ella se deducen» *(op. cit.*, pág. 28). Y así, la distracción, que es una forma de la rigidez del espíritu, resulta causa frecuente de efectos de esa clase.

Pongamos algunos ejemplos que nos aclaren gráficamente lo dicho. Los gestos, las actitudes o los movimientos del cuerpo humano, escribe Bergson, son ridículos «en la exacta medida en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo». «Un dibujo es cómico en proporción a la nitidez y discreción con que nos hace ver en el hombre un fantoche articulado»[2]. Deben ir encajadas estas dos imágenes: un hombre y una máquina. Un orador que gesticula de una manera uniforme nos da la impresión de que se mueve por un resorte, y esa impresión provoca nuestra risa. De igual modo, nos reímos de un hombre que, por ir leyendo un periódico mientras pasea, tropieza contra un árbol. El origen de nuestra risa, en este caso, es nuevamente la torpeza, la mecánica rigidez de un cuerpo, que, en lugar de desviarse

[2] *Op. cit.*, págs. 22-23.

a tiempo para evitar el choque, siguió erróneamente, *por automatismo*, ejecutando un movimiento anterior[3].

EL CHISTE COMO SUSTITUCIÓN

Retrocedamos ahora a nuestro punto de vista. Pretendíamos solucionar esta incógnita: ¿qué significa la comunidad

[3] *Op. cit.*, pág. 7. Tales son algunos de los *modelos* de comicidad que Bergson aduce; modelos que se sujetan con todo rigor a la norma antes enunciada: lo mecánico en lo vivo. Copiemos ahora un largo párrafo de su libro, donde examina varios casos de comicidad derivada. Porque de lo mecánico en lo vivo puede pasarse a «une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse. On devine alors combien il sera facile à un vêtement de devenir ridicule. On pourrait presque dire que toute mode est risible par quelque côté. Seulement, quand il s'agit de la mode actuelle, nous y sommes tellement habitués que le vêtement nous paraît faire corps avec ceux qui le portent (...). Le comique reste donc ici à l'état latent (...). Mais supposez un original qui s'habille aujourd'hui à la mode d'autrefois: notre attention est appelée alors sur le costume, nous le distinguons absolument de la personne, nous disons que la personne se *déguise* (...) et le côté risible de la mode passe de l'ombre à la lumière (...). Mais nous voici arrivés à l'idée de déguisement. Elle tient d'une délégation régulière, comme nous venons de le montrer, le pouvoir de faire rire. Il ne sera pas inutile de chercher comment elle en use.

Pourquoi rions-nous d'une chevelure qui a passé du brun au blond? D'où vient le comique d'un nez rubicond? et pourquoi rit-on d'un nègre? (...). Je ne sais pourtant si elle n'a pas été resolue un jour devant moi, dans la rue, par un simple cocher, qui traitait de 'mal lavé' le client nègre assis dans sa voiture. Mal lavé! un visage noir serait donc pour notre imagination un visage barbouillé d'encre ou de suie. Et conséquemment, un nez rouge ne peut être qu'un nez sur lequel on a passé une couche de vermillon. Voici donc que le déguisement a passé quelque chose de sa vertu comique à des cas où l'on ne se déguise plus, mais où l'on aurait pu se déguiser (...). Maintenant, la coloration noire ou rouge a beau être inhérente à la peau: nous la tenons pour plaquée artificiellement, parce qu'elle nous surprend (...). Un homme qui se déguise est comique. Un homme qu'on

de recursos entre la poesía y el chiste? O sea: ¿por qué en un caso la sustitución lingüística tiene la virtud de emocionarnos mientras en otro produce en nosotros el efecto en cierto modo inverso, de burlón regocijo?

---

croirait déguisé est comique encore. Par extension, tout déguisement va devenir comique, non pas seulement celui de l'homme, mais celui de la société également, et même celui de la nature (...). Passons à la société. Vivant en elle, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale (...). Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une accasion pour éclater au grand jour (...). Il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme (...). Chacun sait avec quelle facilité la verve comique s'exerce sur les actes sociaux à forme arrêtée, depuis une simple distribution de récompenses jusqu'à une séance de tribunal» *(op. cit.,* págs. 29-35).

Pero Bergson no se limita a estudiar los recursos cómicos. Va más allá. Lo importante de su teoría es que nos explica el porqué de la risa, la causa de que esos recursos nos hagan reír. Partiendo, como ya sabemos, de que la comicidad se provoca por la contemplación de lo vivo como mecánico o como rígido (en que parece que lo vital se distrae por un momento de la fluencia propia de la vida), llega a conclusiones más trascendentes. He aquí su pensamiento (copio literalmente para mayor fidelidad):

«Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. *Tensions* et *élasticité,* voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu. Font-elles gravement défaut au corps? ce sont les accidents de tout genre, les infirmités, la maladie. A l'esprit? ce sont tous les degrés de la pauvreté psychologique, toutes les variétés de la folie. Au caractère enfin? vous avez les inadaptations profondes à la vie sociale, sources de misère, parfois occasions de crime. Une fois écartées ces infériorités qui intéressent le sérieux de l'existence (...), la personne peut vivre, et vivre en commun avec d'autres personnes. Mais la société demande autre chose encore. Il ne lui suffit pas de vivre; elle tient à vivre bien. Ce qu'elle a maintenant à redouter, c'est que cha-

Precisamos, pues, establecer una comparación entre los recursos cómicos y los poéticos. Pero los ejemplos del pensador francés que acabamos de citar no pueden servirnos para realizarla, porque en todos ellos la comicidad es de *situación* o de *gesto,* y este género cómico no tiene paralelo en la poesía, sino en la expresividad de *gesto* y de *situación,* que al principio de este trabajo hemos procurado separar de lo poético, en cuanto no es originaria de una actividad puramente verbal. Nuestra risa ante un orador que gesticula mecánicamente o ante un hombre que tropieza por distracción contra un árbol se parece, pongo por caso, a la emoción que la visión directa de un moribundo nos suscita: mas es de naturaleza completamente diversa del efecto que un buen soneto despierta en el alma de sus lectores.

---

cun de nous, satisfait de donner son attention à ce qui concerne l'essentiel de la vie, se laisse aller pour tout le reste à l'automatisme facile des habitudes contractées. Ce qu'elle doit craindre aussi, c'est que les membres dont elle se compose, au lieu de viser à un équilibre de plus en plus délicat de volontés qui s'inséreront de plus en plus exactement les unes dans les autres, se contentent de respecter les conditions fondamentales de cet équilibre: un accord tout fait entre les personnes ne lui suffit pas, elle voudrait un effort constant d'adaptation réciproque. Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle, n'est pas atteinte matériellement. Elle est en presence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement —a peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social.* Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social» *(op. cit.,* págs. 14-15).

Sin embargo, Bergson demuestra ser también válida su tesis para los casos de comicidad meramente verbal, única especie de lo cómico que acusadamente nos importa, por ser, dentro del esquema de nuestro pensamiento, la que, en toda su extensión, es equiparable a la poesía.

En el fondo de todo chiste puede, en efecto, verse también una cierta mecanización, rigidez o distracción, real o aparente, del sujeto humano del que nos reímos, pues justamente nos reímos al contemplar esa distracción, mecanización o rigidez. Pero no basta con tal contemplación para que exista un resultado cómico. *Es necesario que se nos muestre la génesis de esa torpeza, el porqué de su aparición. En caso contrario no se produce un chiste, sino simplemente un absurdo.* Advierto que Bergson no acabó de ver claro en esta última condición del chiste, pues cree sólo *que en algunos casos nos reímos más si se cumple (op. cit.*, págs. 9-10), cuando lo cierto es que, *en todos, no nos reímos si no se cumple;* se trata, pues, de una verdadera ley, no de una mera regla para mejorar el efecto hilarante.

Con esto, podemos ya enfrentar, por nosotros mismos, el problema. Hemos convenido en que todo chiste nos lleva a percibir una torpeza, una rigidez o una mecanización del espíritu o del cuerpo de un ser humano, y por tanto, *una inadecuación en materia leve con respecto a la vida.* Ahora bien: a mayor rigidez o torpeza, *siempre que no se pase del límite en que interviene ya nuestra piedad de espectadores*[4], la ridiculez se pondrá más en claro y nos reiremos más. Se nos ha de hacer patente, pues, hasta qué punto es rígida o torpe, en ese sentido, la psique del sujeto y por qué lo es; hemos de intuir tal psique en su «individualidad», actualizarla en nosotros desconceptualizadamente. ¿Es esto posible con

[4] Véase más adelante, pág. 22.

sólo el instrumento de la «lengua»? No. Las razones que conducen a tal negación son las mismas que nos indicaban a la «lengua» como incapaz de elevarse a rango poético. La «lengua» no sirve sino para transportar conceptual y analíticamente el aspecto colectivo, impersonal de las cosas. Ni la intensidad «justa», en el sentido que sabemos, de una distracción, ni la intensidad justa, en igual sentido, de un sentimiento pueden ser expresadas por medio de «lengua». Ello quiere decir que para lograr un chiste, como para lograr un instante poético, es menester una sustitución lingüística. La diferencia, pues, entre chiste y poesía reside en la índole de lo trasmitido por el sustituyente: el sustituyente cómico al ser fruto de una desconceptualización fuera de la «lengua» nos da la *impresión* de que muestra *el grado* de la rigidez o mecanización del sujeto; *se trata, pues, de un contenido anímico que aunque existente en ese sujeto, no debería de existir;* el sustituyente poético, por el contrario, nos manifiesta un contenido anímico, no sólo «individualizado» (esto es, percibido de un modo «saturado» o «pleno»), sino acaecido con toda legitimidad en una psique humana.

El chiste y la poesía tienen, pues, algo en común: tratarse en ambos casos de un conocimiento de lo «individual», esto es, tratarse en ambos casos *de la impresión* de que se conoce individualmente, «saturadamente», algo: en el chiste lo que se conoce de ese modo es una rigidez o mecanización psíquicas, o sea, la individualidad de un contenido psíquico ilegítimamente nacido, mientras en la poesía lo que se conoce de esa manera es un contenido psíquico legítimamente nacido, no fruto de mecanización ni torpeza algunas, sino, al revés, fruto de un espíritu que sentimos en este instante como poseedor de una suficiente plenitud. Y como en los dos casos hay «conocimiento», en los dos casos hay placer

estético, el placer que corresponde, precisamente, a todo acto intelectivo (véase la pág. 19, t. I y nota 2).

Necesitamos ahora comprobar que los hechos no contradicen, sino que confirman la tesis propuesta. Para ello, vamos a intentar un parangón entre chistes concretos y momentos poemáticos concretos. ¿Qué método nos guiará en este trabajo? ¿Debemos movilizar en el análisis la masa enorme, innumerable, de los procedimientos, cómicos o líricos? ¿Elegiremos algunos al azar? Ni una cosa ni otra. Nuestra labor ha de ser sistemática, y el azar no debe intervenir; pero tampoco es posible la indagación exhaustiva. Decíamos que los medios poéticos sólo podían ser de tres clases: A (percepción de una reacción subjetiva), B (percepción de una objetividad) y C (percepción de una síntesis expresiva). Hemos hallado que cada uno de estos tipos se corresponde con un recurso cómico. Por ello, los recursos cómicos pueden dividirse también en tres especies, que designaremos con idénticas letras. Habrá, así, artificios cómicos A, B y C.

Nuestra tarea se ha simplificado mucho. No es ya necesario que enfrentemos cada procedimiento poético con su opuesto cómico. Basta con que sometamos a indagación comparativa un ejemplo poético y otro cómico de cada uno de los tres grupos. Este análisis tal vez llegue a confirmar la hipótesis que hemos sostenido hace poco, e incluso no sería raro que diésemos con algún elemento esencial de la poesía que aún no hemos tenido manera de sorprender en anteriores análisis.

PROCEDIMIENTOS CÓMICOS Y PROCEDIMIENTOS POÉTICOS EQUIVALENTES: SU DIFERENCIA ESENCIAL

Comencemos por el examen de los recursos que englobábamos en la denominación A. La ruptura en el sistema del

instinto de conservación era uno de ellos. Tomemos, pues, una expresión poética y otra cómica que lleven consigo este especial tipo de ruptura. Afortunadamente disponemos aquí de dos textos cuya similitud nos va a facilitar mucho la comparación entre ellos.

El texto poético es éste:

> Más vale morir en pie que vivir de rodillas.

El cómico, este otro (citados ambos por nosotros varias veces) pronunciado con mucha seriedad por un médico, Bahis, en una conocida comedia de Molière, *L'Amour médecin:*

> Más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas.

Atengámonos de momento a esta segunda frase. Su comicidad se deriva, evidentemente, de que nos pone ante los ojos con singular relieve una cierta rigidez, un cierto anquilosamiento en el espíritu de quien la pronuncia, puesto que éste se halla tan profesionalizado que antepone las reglas médicas, hechas para salvar la vida de los enfermos, a las vidas de esos mismos enfermos. He aquí un hombre que padece la «distracción» de tomar como fines lo que son únicamente medios; un hombre que ama, por un error fundamental de su alma, lo que no debiera amar; un hombre cuyo espíritu no se pliega a las exigencias de la vida. De ese desajuste con la circunstancia vital nos burlamos; pero sólo porque lo sabemos *verosímil* (y así sólo nos divierte la frase cuando puesta en boca de un médico). La inverosimilitud nos abocaría al absurdo, y en el absurdo no cabe la risa. Por ejemplo, no nos reiríamos (ni nos emocionaríamos tampoco, claro es) si alguien dijese, sin más:

> Más vale morir de rodillas que vivir en pie,

porque esta frase equivale a expresar que el hablante prefiere la humillante esclavitud a la digna libertad, sin que, por otra parte, nos sea posible explicarnos, dentro de la humana psicología, la causa de un sentimiento tan anómalo. Porque si esa explicación surgiese, la frase se tornaría de nuevo cómica. Y así, en el caso de que comprendamos que su autor ha querido decir lo contrario de lo que ha dicho («más vale morir en pie que vivir de rodillas»), y haya sufrido simplemente un *lapsus linguae,* la risa puede producirse. Pero volvamos a nuestra comparación entre el texto poético y el correspondiente cómico de las reglas de la medicina. Hemos visto en este último caso un hombre que ama lo que no debiera; un sentimiento que se dirige hacia un objeto impertinente (las reglas de la medicina) cuando sería menester que la dirección fuese otra (la vida de los enfermos). En cambio, la frase poética:

> Más vale morir en pie que vivir de rodillas,

manifiesta lo inverso. Procede tal frase de una amplia y hasta heroica adecuación entre el alma y las necesidades de la existencia social. La emoción se encamina ahora hacia un objeto que el lector juzga como del todo pertinente: el repudio de la esclavitud, el amor ejemplar a la libertad humana.

En el primer caso (caso cómico) el sentimiento es una especie de gruesa *equivocación anímica* percibida por el lector como hija de una *torpeza,* de la que se ríe; en el segundo (caso poético) sucede lo contrario: el sentimiento nace *como respuesta idónea* a su objeto, y el lector puede compartirla en toda su integridad.

Al enfrentar, pues, la comicidad y la poesía, hemos descubierto, al lado del elemento primordial del chiste a que alude Bergson (la rigidez, o como dijimos nosotros: el *error,* el desenfoque psíquico), un elemento esencial a la poesía

en que aún no habíamos reparado: *la necesidad de que el contenido interior que ha de comunicarse resulte ser la contestación adecuada al objeto que lo provoca.* Dicho de modo más relevante y preciso: la necesidad de que el lector «*asienta*» al contenido anímico del poema, *en vista de que tal contenido no es ilegítimo en el protagonista poemático.* La precisión del asentimiento nace *de que, puesto que la poesía es comunicación,* según dijimos, y precisamente porque lo es, *el lector va a hacer suyo por contemplación lo que el poeta enuncia,* y claro está que ningún lector se solidarizaría con un estado de alma que juzgase impropio; impropio, al menos, en la circunstancia de que se trate. Pero esta conclusión a que hemos llegado (la obligatoriedad del «*asentimiento*» lector para que lo poético pueda darse) es importantísima dentro de nuestro esquema teórico, si es que la confirmamos como ley general. Pues si ello es así, *nos hallaríamos nada menos que frente a la segunda ley de todo instante poético.* Antes de intentarlo, debo añadir a lo dicho lo que podamos paralelamente deducir para el caso cómico correspondiente. Frente a éste («más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas») *no asentiremos,* por tratarse de un contenido psíquico erróneo, un contenido que ha sido originado *ilegítimamente,* al ser fruto de la *mecanización* profesional de un médico. Pero aunque «*disentimos*» ese contenido, lo «*toleramos*», *en cuanto que vemos su causa:* un exceso de profesionalización, repito, en el sujeto. Las palabras de éste nos parecen profundamente inadecuadas, pero no inexplicables, y, por tanto, «*tolerables*» por no «absurdas», al revés de la otra frase que antes hemos aducido: «más vale morir de rodillas que vivir en pie».

Las anteriores reflexiones han sido deducidas de la comparación entre un texto cómico de tipo A y un texto poético

paralelo, pero no dejan de ser ciertas para los demás casos, el B y el C. Comprobémoslo.

Un ejemplo claro de recurso B es ese tipo de metáfora tradicional que se fundamenta en una semejanza física entre dos términos. ¿Cuándo nos hace reír una imagen de esta clase? ¿Cuándo nos produce un efecto poético? Lo sabemos ya por un texto de mi libro *La poesía de Vicente Aleixandre,* citado más arriba: «El poeta busca, ante todo, la adecuación entre lo comparativo y lo comparado. El humorista hace *casi* lo contrario: precisamente es la desmesura del símil el estimulante de la carcajada. Cuanto mayor sea (dentro de ciertos límites) la distancia entre la realidad y la evocación, más grotesco será el resultado». Es decir, busca el poeta que los objetos unidos en la imagen se parezcan al máximo (sea física, sea emotivamente), que coincidan todo lo posible en una *fundamental* zona de sí mismos. El autor cómico, por el contrario, rehuye esa fuerte analogía y procura la mínima: la metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco (o sea, que se parecen sólo *en algo inesencial)* quedan vistos como equivalentes. Nos reímos entonces del aparente error padecido por el sujeto, que le lleva a pensar como iguales dos seres de imposible equiparación. Mas sólo nos reímos si se nos pone en claro *que ha habido un motivo para el disparate,* si vemos que los dos elementos comparados tienen un leve punto en común. En tal caso, sentimos como si el autor de la metáfora cómica hubiese percibido la semejanza en una estrechísima parcela, o mejor, en *una parcela no esencial,* y hubiese extendido a la totalidad de los objetos lo que sólo era propio de una parte *inesencial* de ellos: se nos torna así evidente la torpe alucinación sufrida al no tomar en cuenta sino lo observado en una leve y poco significativa porción de la realidad, mientras su cuantioso resto de más sustancia permanece invisible a los ojos del

distraído. No necesitamos añadir que la metáfora sería, por último, *absurda,* si las dos criaturas que se equiparan careciesen incluso de ese parecido mínimo o inesencial que la metáfora cómica requiere, *porque entonces el error permanecería inexplicable.*

Así, es poética la comparación del cabello rubio con el oro, o de una mujer guapa con Venus; cómica, la que identificase con Venus a una mujer fea sólo por el hecho de haber perdido los dos brazos; absurda, la de un hombre, igualmente manco y de mala facha, con Apolo (excepto si nuestra intención era irónica[5]), pues, en el primer caso, la imagen se basa en algo que podemos tomar como esencial (el color rubio, común al oro y al pelo; o la belleza, en que esa mujer y Venus coinciden); en el segundo, por el contrario, el fundamento de la comparación carece de esencialidad (es la hermosura y no la falta de brazos lo que se constituye como atributo de toda Venus; también, sin vacilación, de la de Milo, a la que se alude); y en el tercero, en cambio, no hay nada, ni esencial ni inesencial, que dé sentido, poético o cómico, al símil. Advirtamos que el segundo caso sólo sería risible si el humorista logra suspender, a través de un contexto, el movimiento piadoso que podría interferirse en nuestra percepción ordinaria de tal desgracia física, esto es, si la aproximación de esa mujer a Venus no es vista como crueldad por parte del autor, lo cual éste puede lograr por muy diversos subterfugios. El hecho de que la comicidad no se dé en caso contrario no significa que la metáfora no sea en sí misma cómica, sino que por intervenir en nuestra contemplación un elemento de piedad, constituido esencialmente este último por un impulso de *adhesión* al objeto (piedad es

---

[5] Si hay ironía, puede desaparecer el «error», y en tal caso, ya no habría comicidad.

com - pasión, no lo olvidemos), forzosamente ha de suspenderse su contrario, el *separador* disentimiento en que la comicidad se basa, con lo que la comicidad queda entonces como entre paréntesis y sin efecto.

El fenómeno del chiste en este caso B no difiere sustancialmente de lo que habíamos registrado al indagar el caso A anterior. También aquí notamos un contenido psíquico frente al que «disentimos», por no adaptarse a las exigencias de una vida cabal, por no haberse, pues, originado con legitimidad plena, al ser resultado de una «distracción», al mismo tiempo que lo «toleramos» por hacérsenos comprensible en cuanto al origen de la equivocación, de la «distracción» en que consiste.

Ahora no se trata, como antes, de un sentimiento, sino de una percepción sensorial (tipo B). Es una percepción que sabemos errónea, «inaceptable», lo que nos obliga a reír (que una mujer fea y sin brazos se parezca esencialmente a Venus), una percepción que nos hace entrever un cierto grado de peligrosa discordancia entre la pupila que mira y la circunstancia mirada; pero con la particularidad, repito, de que esa discordancia, pese a existir, no se nos manifiesta como «intolerable»; y así, aunque una mujer fea y manca no se parezca en nada importante a la Venus de Milo, el parecido no puede negarse, bien que sólo podamos reconocerlo en algo completamente externo y puramente accidental: la carencia de brazos. Y si la comparación de un hombre feo y manco con Apolo nos deja indiferentes o perplejos se debe a que tal equivalencia no cumple siquiera con ese requisito de semejanza inesencial que caracteriza, según vemos, a la metáfora cómica.

Lo contrario sucede cuando las imágenes son poéticas. Las imágenes poéticas, en general, y las imágenes poéticas B, en particular (cabello rubio = oro; mujer guapa = Venus),

revelan un espíritu que responde con exacta perfección a los estímulos de la objetividad y ve la realidad con penetración desusada. «Asentimos» entonces a la percepción que la metáfora ostenta, y así nos ponemos en condiciones de hacer nuestra esa percepción, de pasar a participarla, a vivirla, por contemplación *simpática*.

Si sometemos a análisis el caso C encontraremos resultados similares. La ruptura en el sistema de las vinculaciones lógicas entre contrarios es buen pretexto para nuestras reflexiones. Recordemos el ejemplo poético de ese recurso, citado en su lugar:

> (la bella muchacha pasaba) no rauda sino deleitable

y el cómico, que atribuimos a cierto pintor:

> Divido a los críticos en dos clases: los malos y los que me elogian.

¿Qué es lo que en este segundo caso nos hace reír? Ante todo: ¿qué ha querido significar el pintor al expresarse de esa manera? Lo hemos dicho en otro sitio: el pintor ha querido hacernos entender que para él la buena crítica era, simplemente, la crítica que le elogiaba y que era mala aquella otra que le negaba o discutía. Ahora bien: nosotros sabemos que esto es *falso:* que la crítica, para ser buena, ha de ser, ante todo, justa. ¿Nos reímos de tal error? Cuidemos nuestra respuesta, y digamos que sólo *en cierto modo* ese error nos lleva a la risa: sólo en cuanto nos hace ver la aguda *distracción* que aparentemente sufre el sujeto. Porque si el pintor hubiese afirmado:

> Divido a los críticos en dos clases: los malos y los buenos, que son los que me elogian,

aunque el error perdurase, el efecto cómico se hubiera, en buena parte, volatilizado, porque esa frase se parece más a

una reflexión cínica que a una *distracción* espontánea: nos reímos, pues, *menos* porque la distracción, base del chiste, es también *menor*. Si comparamos el texto de comicidad pobre con el otro de mayor eficacia, hallamos que la diferencia en la cantidad de la distracción que entre ellos media estriba en el carácter sintético de éste frente al analítico de aquél. En el primer caso, un solo sintagma («los que me elogian») expresa todo el sentido, mientras que para expresarlo se precisan dos sintagmas en el caso segundo («los que me elogian» y «que son los buenos»). Esto nos lleva a la cuestión que más centralmente nos importa, cuestión que podríamos formular así: ¿por qué la síntesis hace que aumente cuantitativamente la distracción arrancando así más francamente nuestra risa que el desarrollo analítico? Hemos dicho, en efecto, que la *cantidad* en el efecto hilarante está en la proporción directa con la *cantidad* en la distracción. Ahora bien, según acabamos de comprobar, *la síntesis hace que veamos como mayor la rigidez del sujeto.* En efecto: muy grave tiene que ser esa rigidez para que en el alma del pintor se haya producido una *confusión* tan completa entre «los buenos» y «los que le elogian» que ambos términos se le *confunden* hasta el punto de que en una suprema identificación uno de ellos suplanta al otro.

Lo mismo ocurre en el otro ejemplo citado en el t. I, página 498. La interrogación «¿es usted casado o feliz?» nos divierte en cuanto que la síntesis producida en la palabra «feliz» («casado o feliz» equivale, dijimos, a «casado o soltero, es decir, feliz»), esa síntesis muestra la aguda *distracción* de alguien que cree, al parecer, que *todos* los solteros son felices y *todos* los casados, infelices. Y, como en el caso anterior, tal creencia errónea se manifiesta aquí como más arraigada en el sujeto que si éste hubiese dicho lo mismo, pero a través de la frase analítica que hemos mencionado

en el paréntesis («¿es usted casado o soltero, es decir, feliz?»), por lo que el resultado es sensiblemente más cómico al tratarse de una «distracción» más profunda.

En suma: la ruptura del sistema en los ejemplos aducidos sirve para expresar una síntesis anímica que es fruto de una *profunda* distracción del sujeto, que le lleva al error. Esa *intensa* distracción es lo que produce la *mayor* fuerza con que reímos. Pero en estos ejemplos, como en los anteriores, la comicidad se origina sólo en tanto que hay en nosotros «tolerancia», al no hacérsenos misterioso el motivo del equivocado contenido de la frase. Comprendemos como posible, en efecto, que alguien yerre al pensar desgraciados a *todos* los casados, *en cuanto que algunos, al menos, lo son;* o que la fuerte vanidad de un artista le lleve a aquella otra equivocación de confundir el acierto o falta de acierto de una crítica con el hecho de ser ésta o no favorable al pintor de referencia. Esa comprensión nuestra permite la aparición del chiste, pues si las razones del error no se transparentasen, no «toleraríamos» el dicho, y, en consecuencia, no habría comicidad sino absurdo. Y así, absurda sería una frase como ésta: «La fea muchacha pasaba no rauda sino deleitable»; o como ésta: «¿es usted casada o española?», que carecen de todo sentido.

En cambio, el recurso poético equivalente:

(la bella muchacha pasaba) no rauda sino deleitable

(que, como ya sabemos, significa, aproximadamente: la bella muchacha pasaba no rauda sino lenta, y, por tanto, deleitable) nos muestra una realidad psíquica de carácter también sintético: pero, al revés de lo que ocurría en el ejemplo cómico, aquí la síntesis nace como congruente reflejo de una percepción exacta: ese cuerpo femenino tan bello, precisamente porque lo es, puede, en efecto, advenir deleitable *a la*

vez que lento. Por eso no nos reímos, sino que al dar por buena esa percepción, al «asentirla», la dejamos fluir hasta nosotros, la recibimos en nuestra alma, y a ese traspaso que se verifica con sus consecuencias placenteras es a lo que denominamos emoción estética.

POESÍA Y CHISTE, FENÓMENOS CONTRAPUESTOS: ASENTIMIENTO FRENTE A DISENTIMIENTO

Las reflexiones que hemos venido haciendo nos han enseñado que la sustitución lingüística se diversifica en tres efectos distintos: poesía, chiste y absurdo. Y hemos descubierto, sobre todo, que hay unas condiciones primarias, un especial humus, sin el cual los dos primeros fenómenos no pueden darse, del mismo modo que no puede haber trigo sin tierra que lo sustente: la poesía y la comicidad se nutren también de un subsuelo en que se aposentan. La emoción poética resulta al comunicarse la contemplación de un contenido psíquico; pero tal contenido para ser contemplado sin reservas por el lector (en el mismo sentido que el autor o en un sentido *que nos parece* ser el mismo del autor) *precisa de su aquiescencia. Es necesario,* dijimos, *que el lector vea como nacido legítimamente lo que luego va a hacer suyo por contemplación,* y *precisamente porque lo va a hacer suyo.* Naturalmente este juicio —el asentimiento—, elemento básico de la poesía, pertenece a ese tipo que en la lógica recibe el nombre de *implícito* porque al fraguar ante materia evidente no llega ni aún a formularse en nuestra conciencia y sólo se encuentra en ella bajo especie de implicación, y por tanto en forma negativa: asentimos *en cuanto que no disentimos.* De ahí que no diésemos con su existencia, sino al comparar la

poesía con el chiste. Porque el chiste se fundamenta en lo contrario, según hemos visto: en un *disentimiento* por parte del lector u oyente. *El lector, aun conociendo su origen, percibe la realidad anímica del sujeto como inconveniente, como impropia de las circunstancias.* Es una realidad que no debiera existir si el sujeto estuviera acorde con la vida en torno a con su propia vida, si no fuese sobradamente rígida la textura de su alma.

No es necesario agregar de nuevo, tras lo dicho anteriormente, que el absurdo se origina cuando el procedimiento, la sustitución, no cumple ni las condiciones de la poesía ni las del chiste. Ante el contenido poético, *asentimos;* ante el cómico no asentimos, pero sí lo *toleramos,* en virtud de que el «error» (es decir, la distracción, la torpeza, rigidez o mecanización) que allí se manifiesta está producido por una causa perfectamente reconocible. En caso contrario, el contenido que se nos propone no nos parece imaginable en un hombre normal; la deficiencia de que da señales inequívocas su autor es de cariz tan grave que no permite siquiera esa tolerancia cuyo indicio es la risa. El efecto del absurdo es la perplejidad, el desconcierto y hasta la conmiseración, si llegamos a dar por sentada la demencia o la estupidez de quien se produce tan insensatamente.

Dejando a un lado el hecho del absurdo, que ya no es literatura, deducimos de todo lo expuesto que el chiste se inserta en las antípodas de la poesía. Poesía y chiste son el anverso y el reverso de una misma medalla, el polo y el antipolo de una esfera. Lo contrario de la poesía no es la «prosa» en el sentido de dicción apoética. *Lo contrario de la poesía es el chiste.* Pero, sin embargo, en los dos casos, hay un fenómeno estético, puesto que en los dos casos se trata de conocimiento de lo «individual», o sea, conocimiento de lo que nos parece individual; y en los dos casos ese conoci-

miento nos proporciona el consiguiente placer o alegría estéticos. Y es que en ambos casos asentimos al autor y aceptamos no sólo su punto de vista (asintiente o disintiente), sino el contenido de su contemplación, que así se nos comunica. En la primera circunstancia (la poética) esa contemplación aceptada es la de un personaje a quien el autor asiente; en la circunstancia segunda (la cómica), la de un personaje a quien el autor disiente; pero no hay duda de que en los dos contrarios supuestos se cumple, como acabo de decir, la condición esencial del fenómeno estético que es el conocimiento comunicable de algo que nos da la impresión de ser una individualidad. Por eso ahora[6] no me parece errónea la opinión tradicional de la Estética que inserta la comicidad como una de sus categorías. Poesía y chiste al coincidir del modo esencial que he dicho coincidirán también en su inmediata consecuencia: en ser sendos modos de escapar a la dicción neutra, insípida; y claro está que el camino para tal fuga ha de resultar forzosamente el mismo: la sustitución; la sustitución de signos de «lengua» por otros signos de distinto cariz: signos cómicos y signos poéticos.

EL CASO DE LA DICCIÓN TRAGICÓMICA

Pero si poesía y chiste son contrarios, ¿cómo podríamos explicarnos la dicción que, en un sentido especialmente restringido, llamaríamos tragicómica, esto es, la que suscita *al mismo tiempo* en el lector la risa y el llanto?

Hay veces en que lo tragicómico aparece porque en una obra de cierta extensión se dan momentos cómicos junto a

[6] En ediciones anteriores, en que yo no había llegado aún a ver como una ley del chiste el asentimiento al autor, negaba yo que el chiste fuese una categoría de la belleza.

otros de índole opuesta, y en tal caso no hay problema alguno para nosotros: disentimos tolerantemente a los primeros y, en cambio, asentimos a los segundos. El problema surge cuando lo cómico y lo serio no se hallan separados en dos instantes que, por ser distintos, admitan claramente un comportamiento disímil por parte del lector (aquiescencia y disquiescencia[7]), sino que se ofrecen como un solo instante, como una sola dicción, frente a la que, en un primer pronto, no parece que podamos discrepar y adherirnos *de un modo simultáneo*. Y sin embargo, no hay vacilación posible: la misma expresión que nos hace reír, paradójicamente, nos conmueve. ¿Cómo explicarnos un hecho tan desconcertante dentro de una teoría, la nuestra, que concibe lo poético como esencialmente inverso a lo cómico?

Pensemos, por ejemplo, en las películas de Charlot, donde el procedimiento es fundamental. ¿Qué ocurre en ellas? No hay duda: el personaje está contemplado en sus automatismos y distracciones; es por ello esencialmente ridículo, y no nos asombra que de nuestra garganta brote de continuo la más regocijante carcajada. Pero sucede que tan risible persona es, además de todo eso, una criatura ingenua y pura, llena de bondad, de generosidad y de amor. Y comprendemos más: comprendemos que a veces son precisamente estas excelsas cualidades las que llevan a su poseedor a cometer los más grandes desaciertos, esos desaciertos que tanto nos hacen reír. El resultado es que nos llenamos de piedad, justamente porque al propio tiempo no dejamos de percibir el lado grotesco de la persona que así nos emociona. Y en esto, precisamente, reside el talento del autor: toda su técnica consiste en saber obligarnos a dirigir alternativamente

[7] Permítaseme el uso de esa palabreja, pues la vamos a necesitar: quiero decir con ella, como adivinará el lector, disentimiento.

la atención hacia *un* aspecto *u otro* del personaje: el aspecto *noble*, esa superioridad moral que, asentida calurosamente, nos lleva a la fraterna conmiseración, y el aspecto *ridículo* que, al ser disentido, nos mueve a hilaridad.

En realidad, según se nos hace notorio, el objeto disentido no coincide con el asentido más que en la apariencia, ya que ambos son cualidades que, aunque en relación y pertenecientes a un mismo sujeto, difieren entre sí de un modo abierto. Al averiguar esto, y al darnos cuenta de que lo dicho aquí podemos, sin duda, extenderlo, con las naturales variaciones, a todos los casos, también a los puramente poéticos y literarios, se nos desvanece por completo la contradicción que nos preocupaba en el planteamiento inicial del asunto, al par que comprendemos el porqué de la contradicción misma: el hecho de que el ser de quien nos reímos y el que nos emociona sean uno solo (Charlot) es lo que nos sumía en perplejidad, de la que, al fin, podemos emerger, al comprobar que nuestra risa y nuestra emoción no parten de contemplar una misma región de ese ser unitario, sino de contemplar dos regiones perfectamente diferenciadas dentro de él.

¿POR QUÉ UN PAISAJE NUNCA ES, EN PRINCIPIO, CÓMICO?

Aunque nos salgamos momentáneamente del tipo de comicidad exclusivamente literaria que nos compete, nos conviene desarrollar, por último, el problema que plantea el curioso hecho de que los paisajes, en principio, no sean nunca cómicos. ¿Por qué no lo son? La comicidad, en general, y no sólo el chiste, requiere el disentimiento, pero el disentimiento hace siempre referencia a un contenido anímico humano, que alguien ofrece a nuestro implícito juicio; contenido, que

al haberse originado ilegítimamente, no podemos hacer nuestro por contemplación. Ahora bien: un paisaje es un hecho natural que carece de artífice humano con el que podamos entrar en implícitas discusiones disentidoras; y lo que un paisaje tenga de reconstrucción mental, lo que tenga de «estado de alma», es incuestionablemente algo sólo nuestro: esa reconstrucción mental, ese «estado de alma» son, irremediablemente, los de cada espectador que contempla la realidad en cuestión, la cual, considerada en sí misma, no pasa de ser un fenómeno puramente físico. Somos, en efecto, nosotros quienes libremente hemos extraído un esquema de entre la innumerable riqueza de ese paisaje, eliminando lo que no va en la dirección significativa que interesa a nuestra emoción; y somos nosotros, además, quienes, en definitiva, hacemos simbolizar algo a ese esquema, quienes le otorgamos, por tanto, el sentido que a nuestros ojos posee. Los espectadores nos constituimos, pues, en autores de la obra que se nos ofrece ante la vista [8], y mal vamos a disentir, en principio, de lo que nosotros mismos hemos creadoramente ejecutado.

La prueba de ello es que si, en algún momento, nos es dado percibir, real o ilusoriamente, el paisaje como significativo de un contenido psíquico ajeno, el disentimiento puede producirse, y con él, la comicidad. Tal es lo que ocurre, para empezar por el caso no ilusorio, con un jardín, que pudiese ser entendido como ridículo en la medida en que sea una obra humana, y por tanto, una realidad que se nos aparece como expresión anímica de alguien, a quien cabe disentir con el mismo derecho con que disentimos, en ocasiones, la personalidad de un protagonista poemático. Y ocurre lo mismo también, a título excepcional, pero de otra manera,

[8] Véanse las páginas 59-60 del tomo I.

esto es, ilusoriamente, repito, al contemplar a veces una realidad natural como casualmente semejante a ciertos objetos. Y así, una roca que, de pronto, nos da la impresión de un falo erecto puede hacernos reír, en cuanto que al interpretarla como «escultura» y, además, como escultura que llamaríamos «equivocada», se nos hace presente, ante todo, como dicción personal de un «autor», ajeno a nosotros, los espectadores, cuyo error, el de ese «autor», en la índole y situación de su aparente producto, castigamos, de manera intencional, precisamente con el efecto hilarante que éste nos produce[9].

[9] Bergson ha suscitado por primera vez, y tratado en su citado libro, aunque de otro modo, el problema de que los paisajes no puedan ser cómicos: «Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid: il ne sera jamais risible» *(op. cit.,* págs. 2 y 3).

CAPÍTULO XIX

LEY DEL ASENTIMIENTO Y COMUNICACIÓN

DIFERENCIA ENTRE EL JUICIO DE ASENTIMIENTO Y EL JUICIO CRÍTICO

Descubiertas, al parecer, las leyes de la poesía y las del chiste, a cuya comprobación minuciosa dedicaremos el próximo capítulo, se abre a nuestra consideración el amplio panorama de los fenómenos literarios en su conjunto, a los que tal vez ahora podamos acercarnos con un nuevo criterio, y sobre todo, amparados en más seguras premisas. Pero antes de dar paso alguno en dirección tan incitante, conviene recordar, evitando así toda posibilidad anfibológica, que palabras como «asentimiento», «aceptación» o «aquiescencia» del lector son para nosotros sinónimos que tienen aquí el significado riguroso que acabamos de precisar y no otro. Por tanto, cuando digo que el lector dispensa su «aquiescencia», «asiente» o «acepta» una representación psíquica, quiero expresar que, en un juicio *implícito*, le parece ésta legítimamente acaecida, en puro contraste con el chiste y el absurdo que transparentan representaciones psíquicas «erróneas». «Asentir» o «aceptar» un pasaje poético no es, así, en nues-

tras terminologías, «estimarlo bueno» en el sentido que esa frase tiene cuando alguien dice que es «bueno» el «Cántico Espiritual» de San Juan de la Cruz. Este último juicio *ya no es implícito,* sino plenamente consciente, y se emite con posterioridad al goce estético y como consecuencia suya, mientras aquél, por el contrario, resulta anterior a todo posible placer de esa clase, al tratarse, justamente, de uno de los tácitos supuestos en que tal placer se fundamenta. Primero, «asentimos»; después, en vista de que hemos «asentido», nos emocionamos estéticamente, y una vez que nos hemos emocionado, y precisamente porque lo hemos hecho, podemos declarar «bueno» el poema; es decir, podemos otorgar nuestro juicio crítico, que, como digo, es cosa muy otra y posterior al juicio de «asentimiento» [1].

LOS CUATRO MOMENTOS DE TODA DESCARGA POÉTICA

Pero, dejando a un lado el juicio crítico por ser del todo externo al acto estético propiamente dicho, las anteriores consideraciones nos llevan, como de la mano, a percatarnos de que toda descarga poética (eso que llamamos «emoción artística») supone una serie de operaciones que la han, por tanto, de preceder lógicamente, de las que, sin embargo, no nos percatamos en el momento de leer (pues tal precedencia es como digo lógica, pero no histórica). Y es que, por lo pronto, para emocionarnos de ese modo poético que he dicho precisamos, *antes,* dijimos, «asentir» a la significación propuesta, esto es, a los contenidos anímicos encerrados en

[1] Se puede asentir plenamente y ser, en cambio, mediocre el juicio crítico, cuando la «individualización» (primera ley de la poesía) no es plena.

las expresiones, contenidos que han de aparecérsenos entonces, pensábamos, como «legítimamente nacidos». Mas he aquí que no puedo saber si algo es o no «legítimamente nacido» cuando, con carácter previo, no conozco fiscalizadoramente ese algo. Luego el conocimiento «fiscalizador» del contenido anímico posee anterioridad lógica con respecto al asentimiento, que sólo viene, si acaso, *después*, como una mera consecuencia suya. Y una vez que asiento, hemos afirmado varias veces, se me hace posible ya la emoción. Pero veamos ahora qué es eso de la «emoción», realidad más compleja de lo que parece a primera vista, ya que consiste en dos cosas entre sí diferentes: *a)* la contemplación o conocimiento *desinteresado* de una significación que nos da *la impresión* de ser individual; y *b)* el placer o alegría estéticos que ese conocimiento o contemplación proporciona. Nótese que ese «conocimiento» segundo que acabamos de bautizar como «desinteresado» no tiene nada que ver con el primero o «fiscalizador» («no desinteresado» por definición). El conocer fiscalizador sólo examinaba los contenidos anímicos, *en uno* de sus aspectos: el de su legitimidad. Se preguntaba, pues, esto: «¿puede un hombre, sin dar pruebas de deficiencia humana, decir «mano de nieve»? ¿Se parece suficientemente la «mano» a la «nieve»? Tal es el tipo de cuestiones que la pesquisa «fiscalizadora» intenta resolver. Nos hallamos así frente a un conocimiento que no es, repito, desinteresado y libre, sino policíaco y atenido. De hecho, percibe sólo *ciertas relaciones* del contenido anímico, las de la «mano» con la «nieve», en el ejemplo propuesto, y las de su ecuación («mano = nieve») con el autor (o con quien en el poema figura serlo) en cuanto que éste enuncia tal ecuación. Pero obsérvese que no percibe el contenido anímico como tal, en su unicidad. Sólo tras la concesión del asentimiento, ese auténtico conocer, al que hemos calificado de «desinteresado», el verdaderamente estético, se

va a producir. Y es así como el lector se percata ahora desconceptualizadamente del grado de nitidez que posee la blancura de aquella «mano» que el poeta había comparado con la «nieve». Y al hacer nuestro por contemplación o conocimiento «desinteresado» el contenido anímico (esa especial blancura en nuestro ejemplo), al identificarnos de ese modo con él, sobreviene la última fase del acto artístico, que consiste en la descarga del placer estético (la sartriana «alegría» estética), que es siempre el placer (o la «alegría») que se deriva del verdadero conocimiento que venimos denominando «desinteresado». Ambas cosas en conjunto unitario, conocimiento «desinteresado» y placer, es lo que más arriba hemos designado con el nombre de «emoción estética».

Conocimiento fiscalizador o no desinteresado, asentimiento, conocimiento «desinteresado» y alegría estética son, pues, los cuatro instantes que una «lupa de tiempo» (como dirían los alemanes) reconocería en ese acto, que parece puntual y que lógicamente no lo es, de ser impresionados por una breve frase poética. Asentimos porque «conocemos» «fiscalizadoramente» la legitimidad del contenido anímico; «conocemos» «desinteresadamente» porque «asentimos»; y experimentamos placer porque conocemos «desinteresadamente» el contenido anímico legítimamente nacido que el poeta ha previamente «individualizado», o mejor dicho, que el poeta ha previamente manipulado para producirnos esa ilusión de individualidad: esto último constituye, como sabemos, la primera ley de la poesía, de la que el asentimiento es la «segunda».

EL ASENTIMIENTO A LAS EXPRESIONES IRRACIONALES O SIMBÓLICAS

Bien, pero ¿y el fenómeno visionario? ¿Cómo puede darse el «conocimiento fiscalizador (etapa previa o «supuesto»

del juicio de asentimiento) en aquellas expresiones que son de suyo irracionales, es decir, simbólicas, donde, por definición, las significaciones están ocultas? No parece que podamos determinar «fiscalizadoramente» la legitimidad de un contenido anímico cuya estofa fundamental no se ofrece a nuestra mirada. Por tanto, no parece que nos sea posible asentir en tales ocasiones. Ahora bien: el asentimiento es una de las dos leyes de la poesía, sin cuyo cumplimiento no hay posibilidad de arte. Todo símbolo habrá de ser, así, «asentido». Hay que «asentir» y, por tanto, repito, conocer «fiscalizadoramente»; mas, pese a todo, no conocemos. ¿Cómo salir de la contradicción?

Para desentrañar tan arduo enigma, examinemos el mecanismo del asentimiento o disentimiento en el caso de una imagen tradicional, y hagamos una comparación viendo cómo funciona al respecto nuestra mente en el caso, por ejemplo, de una imagen visionaria. Pensemos, para mayor evidencia, en una imagen tradicional disentible, y supongamos que, en un contexto adecuado para ello, lo fuese esta frase: «las mujeres son lentejas». No hay duda de que aquí, ante la afirmación por el autor de una semejanza inexistente, consideraríamos ilegítimamente nacido el contenido anímico que se nos ofrece, y, por tanto, lo disentiríamos.

Ahora bien: nuestro comportamiento es otro frente a una imagen visionaria, pues, al leer, por ejemplo, expresiones tales «un pajarillo es como un arco iris» o «águilas como abismos», empezamos por no creer lo que sin duda creemos al encarar una imagen de la tradición: no creemos, en efecto, que ambas realidades deban parecerse en algo objetivo, inmediatamente reconocible por la razón. No consideramos que el poeta, al afirmar tales cosas, nos esté significando que «un pajarillo» se asemeje del modo dicho a un «arco iris», o un «águila» a un «abismo». Sentimos que las realidades identi-

ficadas se han equiparado *con pretensión exclusivamente emocional.* Y al sentir tal cosa no podemos arrojar disentimiento sobre la evidentísima desemejanza entre los términos enlazados en ecuación por el poeta, sencillamente porque, en tal supuesto, no hay «error» alguno por parte de éste. Y no olvidemos que *a quien asentimos o disentimos es al poeta, no propiamente a lo que dice, o sólo a lo que dice en la medida en que ese decir manifiesta las deficiencias o suficiencias de quien nos habla en el poema figurando ser el autor*[2]. La estructura irracionalista de la poesía contemporánea, *sabida por nosotros,* nos lleva, pues, a relajar completamente, por así decirlo, y suspender nuestra vigilancia y disposición disquiescente, y nos dispone a recibir la carga emotiva sin previa fiscalización de la materia conceptual de que aquella procede. Necesitamos dar paso a nuestra emoción sin ninguna reserva por nuestra parte, ni cumplimiento, por parte del contenido anímico, de requisito alguno, ya que no ignoramos que es en la emoción suscitada por cada uno de los elementos comparados (águilas = abismos; «un pajarillo = arco iris») donde está el parecido o no parecido que realmente ha de importarnos. Hasta aquí, pues, el asentimiento o disentimiento no han funcionado, o mejor dicho (puesto que *no disentir es ya asentir)* el asentimiento *sí que ha funcionado,* pero de manera *excesiva,* sin discriminación alguna, ya que se produce «en todo caso», sin excepciones. Ahora bien: ese asentimiento sin crítica, inocuo, no es *el verdadero* asentimiento, que sólo va a venir después. Es un asentimiento meramente «provisional», cuya misión es permitir el flujo de

---

[2] Es importante percatarse de ese hecho (el subrayado), pues sólo él puede aclararnos definitivamente el difícil problema de las relaciones entre la poesía (o la literatura, e incluso, el arte) y la moral; y en círculo más amplio, entre creencias del «autor» y creencias del «lector» (véase págs. 130-134).

las emociones que A y B, los dos planos de la imagen, desprenden («águilas» = «abismos»; «pajarillo» = «arco iris»), emociones a las que procedemos entonces a conocer fiscalizadoramente. Y es que lo fiscalizable por nuestro juicio es, justamente, la semejanza emotiva y no la de los objetos emocionantes: asentimos o disentimos al parecido emocional, no al parecido objetivo de A y de B cuando decimos A = B. Pero antes de que esto último se realice han de llegarnos, repito, las emociones, que como van a ser juzgadas, requieren el conocimiento fiscalizador que acabo de mencionar, conocimiento que resulta de ser examinadas las emociones de modo exclusivo, en cuanto a sus relaciones, es decir, en cuanto a la compatibilidad que muestran entre sí, o sea, en cuanto al parecido que una tiene con la otra, y en cuanto a la posibilidad que alguien posee de realizar la equiparación entre las dos sin manifestarse por ello como persona inmadura o insensata. Esta operación fiscalizadora se muestra como hacedera *porque una cosa es sentir y otra muy distinta contemplar lo sentido,* contemplación que aquí tiene el carácter parcial que antes he dicho. Y es inmediatamente después de esto, cuando surge el «efectivo» asentimiento, confirmatorio del que dos «momentos» atrás habíamos otorgado en precario. Claro está que sólo asentimos esta segunda vez en el caso de que las emociones, en efecto, se parezcan, pues de lo contrario, lo que habría de manifestarse sería el disentimiento. Y al asentir de este segundo modo, efectivo y auténtico, es cuando hacemos nuestras las emociones por contemplación o conocimiento «desinteresado», no por conocimiento fiscalizador, no en actitud de juicio, como antes, con lo que comparece, a su lado, el placer estético correspondiente, que previamente, con el mero conocer «fiscalizador», no existía, como ya sabemos.

Vemos, en suma, que pese a las apariencias en contra, también aquí el conocimiento «fiscalizador» del contenido anímico (en este caso las emociones que A y B nos despiertan, pero vistas sólo en cuanto a su legitimidad) es anterior al *verdadero* asentimiento (o disentimiento), que sólo aparecerá después, acto, el del asentimiento, tras el que, de producirse, surgirá el también *verdadero* conocimiento de ese contenido emocional, contemplado ahora en su unicidad o «individualización» (es decir, contemplado en lo que nos parece ser su individualización). La única diferencia que en todo esto hay con la imagen tradicional es, pues, la existencia del asentimiento «provisional», indispensable, repito, para abrirnos a las emociones que posteriormente van a ser «juzgadas» por nuestro ánimo. Y aunque este asentimiento no sea verdaderamente tal (al carecer de discriminatoriedad, nota esencial de este tipo de juicio) su mera aparición revela la originalidad de la poesía contemporánea, cuya novedad estructural, en lo que toca al irracionalismo, afecta a lo más hondo: a nuestro modo de cumplir una de las dos leyes fundamentales del arte.

EL LECTOR COMO COAUTOR

La existencia del asentimiento como etapa previa a la emoción estética tiene importantísimas consecuencias, que iremos dilucidando, hasta donde podamos alcanzar, en este capítulo y, prácticamente, en todos los que le siguen. Pero por lo pronto, se nos impone por sí misma la idea de que si es cierto que no existe poesía mientras el lector no «acepta» el contenido anímico contemplado y propuesto para comunicación por el poeta, ha de contener igualmente verdad la proposición de que el lector no cumple sólo en tal caso una función estática dentro de la operación artística, como se ha

solido pensar (leer el poema, recibirlo en su psique), sino que su función es dinámica y *previa a la lectura,* aunque parezca paradójico. En efecto, el lector *interviene* en la creación del poema a partir del momento mismo de su concepción, actuando, de manera impalpable pero fehaciente, desde el propio interior del poeta, ya que éste precisa organizar sus frases *contando con aquél:* el poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa «aquiescencia» sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después, para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu. El lector colabora en la obra literaria *no en cuanto que la lee, sino en cuanto que va a leerla.* Está como agazapado invisiblemente en la conciencia del poeta y allí se revela como un censor implacable que no permite otra expresión sino la que, por transportar una representación anímica «idónea», va a alcanzar, posteriormente, su «asentimiento». La acción poética es, irremediablemente, desde su propio origen, una co-acción, una acción conjunta de poeta y lector. Y por eso podemos ya decir, con rigurosa frase, que *el lector es,* junto al poeta y en unión con él, aunque en otra medida, autor del poema que este escribe [3].

De aquí deduciríamos que el poeta no puede expresar directamente aquellas realidades anímicas que carezcan de esa asentibilidad universal que llamaremos objetiva, para diferenciarla netamente de una posible asentibilidad puramente subjetiva y personal que en poesía no tiene, en absoluto, va-

---

[3] Bien que Sartre, entre otros, parece decir algo semejante a lo que afirmo en el texto *(Qu'est-ce que la littérature,* Coll. Idées, ed. Gallimard, París, 1969, págs. 58-59 y 62), sus palabras (y las de algún otro teórico que viene a coincidir con él en este punto) difieren de hecho de las nuestras, al partir de otros postulados y ostentar así otra intención y, en consecuencia, otra significación.

lidez. En el momento de la redacción de su obra el poeta se desdobla en autor y lector[4], se objetiviza al escribir, y rechaza, o debe rechazar, aquel asentimiento que únicamente sea dable en su ánimo[5].

---

[4] Sartre niega *(op. cit.*, págs. 52-53) que el autor pueda ser, al mismo tiempo que autor, lector, en sentido riguroso, de su propia obra. Cierto que Sartre, en la tesis general que defiende, ha excluido de sus reflexiones al poeta y se refiere, ante todo, al novelista. No entro ahora en el problema de esas exclusiones. Lo que nos importa subrayar es que sin ese desdoblamiento del poeta en poeta y lector, no habría poesía; al menos no existiría eso que hoy llamamos así. Pero Sartre, repito, afirma que el autor nunca es lector de lo que escribe, pues para serlo, dice, tendría que situarse ante la página impresa en las mismas condiciones de ignorancia del inmediato renglón en que el lector se halla, cosa que no puede suceder nunca. La afirmación de Sartre da extrañamente de lado la capacidad humana de vivir, durante el acto de la recepción estética, dentro de la dimensión imaginaria. Si negamos al autor como lector, tenemos que negar al lector como relector, ya que al releer conocemos también de antemano lo que viene a continuación de la línea que tenemos ante los ojos. Y, sin embargo, la relectura existe, pues aunque no ignoramos, nos imaginamos que ignoramos, nos colocamos en un mundo de no saber ficticio, en el mismo sentido en que es ficticio, pero ficticiamente tomado como verdadero, el mundo todo evocado por el artista. Prestamos a nuestra ficticia ignorancia el mismo crédito imaginario que atribuimos al íntegro contenido del arte, que vive por entero en la dimensión del «como si». Y así, quien habla en el poema es un personaje que se nos figura irrealmente que es el poeta, aunque sepamos que realmente no lo es, y quienes viven en la novela son también personajes a quienes concedemos el honor de hacer como que sostenemos con nuestra verdadera fe. Del mismo modo que podemos fingirnos creyentes en Don Quijote, podemos fingirnos ignorantes del final de este soneto que releo, o que quizá yo mismo escribí ayer.

[5] Como rechaza o debe rechazar también, por ejemplo, aquellas asociaciones verbales que le sean estrictamente personales. En el poema XXXII de Antonio Machado hemos visto cómo las palabras «crepúsculo», «negro», «cipresal», «sombra», «sueña», «mudo», «reposa» y otras, por su simple presencia en cadena, dentro del texto en cuestión, sugieren a sus lectores un grave sentimiento fúnebre, en virtud de una psicología general humana y unas generales experiencias vitales. Pero pensemos ahora en un poeta que de niño, pongo por caso,

Aun a riesgo de caer en ociosidad, podríamos decir todo lo anterior de otro modo, o desde otra perspectiva, enunciando qué la poesía no es, sin más, como se creería, en principio, la «expresión» (entendiendo por «expresión» la expresión «individualizada» o sintetizada fuera de la lengua), sino la expresión *universalmente asentible*, esto es, *comunicable:* por eso he hablado aquí de «comunicación» (siempre en el estricto sentido de comunicabilidad) y no simplemente de «expresión». Pueden existir «expresiones» a las que sólo les falta para ser poéticas una suficiente capacidad de ser asentidas en un consenso general. La obra de arte necesita la aprobación de un severo parlamento: el de los lectores. Diríamos, pues, que en el arte lo «estético» (entendida la palabra con vulgar impropiedad) es sólo un factor, y que, por tanto, lo *estético no basta.* Pero espero que no se interprete esta aseveración en el sentido del compromiso sartriano, que es cosa de otra índole. Aquí hablamos de lo que el arte precisa para serlo: de su contextura interior, de sus inexorables leyes.

---

haya sido testigo de varios asesinatos en una playa. Es posible que desde entonces asocie con frecuencia de un modo irracional, en su vida de hombre, el concepto «arena» u «ola» a un sentimiento de inquietud, desapacibilidad o terror. Mas no se pretenderá que esas personales reacciones asociativas se produzcan *espontáneamente* en todo hombre y que, por tanto, ese poeta pueda utilizar tales palabras en un poema, como Machado usa las arriba citadas en su poema XXXII. El poeta sabe muy bien que no es así, y cuenta con ello al escribir, desposeyéndose y alejándose, en ese momento, de lo que en su psicología no trasciende la pura individualidad: y ello, precisamente, porque el autor es también lector de su propia obra, diga lo que quiera Sartre.

DISENTIMIENTO Y ASENTIMIENTO ERRÓNEOS EN POESÍA Y ERROR DE LA MISMA ESPECIE EN EL CHISTE

Acabamos de tocar un punto que, anunciado ya en el capítulo precedente, necesita aún de mayor atención por nuestra parte: el de la objetividad o subjetividad del asentimiento y del disentimiento en la presunta poesía, y de lo mismo, con los cambios que requiere su distinta contextura, en el presunto chiste. El descubrimiento de las leyes de éste y las de aquélla nos ha explicado unitariamente ya y nos explicará, sobre todo, en adelante, numerosos hechos literarios que sin esa motivación de conjunto habrían de permanecer confusos o desconocidos y siempre desligados entre sí porque lo estaban con respecto a su causa común. Pero, además, la posibilidad del extravío en el funcionamiento de esas leyes nos pone en la pista de muchos casos de lectura y de crítica que son erróneas, bien al manifestarse como positivas, bien al manifestarse como negativas; casos, ambos, que hasta ahora eran interpretados como mera insensibilidad por parte del lector o del crítico, pues su honda razón permanecía oculta tras la tiniebla de cada singular intimidad. Empezaré por repetir que la existencia de la aquiescencia lectora como requisito de la obra de arte, no niega, naturalmente, para ésta la objetividad, porque el poema que lo es de veras *nos obliga al asentimiento,* igual que nos obliga a la emotiva comunicación. Pero también aquí podemos incumplir ese deber al que somos universalmente llamados. Nuestras individuales creencias, nuestras ideas sobre el mundo, nuestra experiencia de la vida, nuestros deseos y opiniones acerca de la sociedad y del hombre y su destino, etc., son a veces demasiado sectarios y radicales, por sentirlos, en apreciación per-

sonal o de acotado grupo, muy urgentemente necesarios para poder realmente vivir. Y entonces cabe que consideremos el contenido del poema que contraría tan beligerantes, desplazadoras y entremetidas convicciones, como ilegítimamente nacido (no asentible), aunque de hecho erremos en nuestro particularísimo juicio. Un católico ferviente en un momento de grave peligro para su religión; un comunista o un liberal de ardiente fe en el supremo instante de la «lucha final», pueden experimentar en sus vidas tan honda repugnancia por las ideas que les son antitéticas, que la lectura de una obra literaria de la «peligrosísima» tendencia enemiga subleve enérgicamente su espíritu, y se imposibilite así la audición del objetivo llamamiento aquiescente, que requiere para ser oído la apacible serenidad del ánimo. Si ese católico o ese liberal o comunista sienten poco o no sienten nada ante el poema en cuestión, no es, en tal supuesto, por escasez o por falta de sensibilidad, que puede ser grande, sino porque para ellos, a causa de un yerro propio, psicológicamente explicable (dada la aguda situación de riesgo en que se sienten, o por otros motivos), el poema *realmente* es mediocre, al no cumplir *en su representación* con una de las leyes de la poesía.

Pero lo mismo que puede ser «erróneo» el disentimiento, puede serlo el asentimiento. Si un poeta escribe, pongamos por caso, un poema cursi, es evidente que en el momento de escribirlo ha asentido erróneamente a su creación, la cual puede ser asentida, a su vez, del mismo modo equivocado, por lectores de escasa formación o de formación mal dirigida.

Lo que acabamos de decir para la poesía alcanza, *mutatis mutandis*, más amplia realidad en el chiste, porque la mayor agresividad que la condición misma de éste posee, nos coloca en una situación de más aguda beligerancia con respecto a sus contenidos. Diríamos en términos generales que

la equivocación en el asentimiento y en el disentimiento es en la poesía un fenómeno menos frecuente que en el chiste, por ser éste más propicio al enturbiamiento pasional de la objetividad en nuestras adhesiones y repugnancias, tanto por lo que atañe a la materia supuestamente ridícula, como a la persona del ridiculizador, con las consecuencias que hemos tenido ocasión de comprobar en el capítulo precedente.

LA POESÍA ES COMUNICACIÓN

Lo que llevo escrito hasta aquí sobre el «asentimiento» me permite ya justificar con razones, brevemente, nuestra primera aseveración teórica, que al principio de este libro habíamos sentado como premisa puramente intuitiva: el concepto de que la poesía consiste en comunicación. Hace un momento he dicho ya que haber hablado para la poesía de «comunicación» y no meramente de «expresión» se debe a la existencia, en efecto, de la ley de «aceptación», por parte del lector, del contenido poemático. En una exposición sistemática suele ocurrir que la doctrina tenga carácter circular y el punto primero del círculo esté apoyado en otro próximo al que sólo llegamos si damos la vuelta por todo el circuito. Nada menos que nuestra idea inicial, la base de todo el edificio lógico, hubimos de dejarla, al comienzo, sin suficiente prueba, como un supuesto que presentábamos poco menos que como evidente por sí mismo. Pero la ley de la «aquiescencia», repito, se nos ofrece ahora, si no ando completamente descarriado, como la apoyatura indispensable de aquellas afirmaciones iniciales. Hénos aquí, pues, prestos a mordernos la cola.

Demostrar que la poesía es esencialmente comunicación requiere demostrar que la poesía ofrece una estructura *apo-*

yada en los otros hombres, o (lo que es igual) en mí, autor, en cuanto que soy hombre y comparto mi condición de tal con mis congéneres. El análisis de los supuestos de la poesía que vamos a hacer en el capítulo XXVIII nos lo va a evidenciar. Pero sin necesidad de acudir a ese análisis, estamos ya en condiciones de verlo con nitidez desde luego sin más que pararnos un solo instante a pensar lo que significa la ley del «asentimiento». Por ser el «asentimiento» una *ley del poema,* quien *va* a escribir *un poema* ha de tenerla en consideración *desde un principio,* ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un coactor, un co-autor, alguien a quien *esencialmente* se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo substancial de ella. El arte está configurado *para* los demás hombres, y en consecuencia *por* los demás hombres: es social desde su raíz, desde la nebulosa confusa y muda que gira confinada en la mente solitaria del poeta que quiere expresarse.

CAPÍTULO XX

GRADOS EN EL CUMPLIMIENTO DE LAS LEYES DE LA POESÍA Y DEL CHISTE Y SUS CONSECUENCIAS

LA BARRERA CÓMICA Y LA POÉTICA, Y GRADOS EN EL ASENTIMIENTO, EL DISENTIMIENTO Y LA TOLERANCIA

Hechas las importantes aclaraciones consignadas en el capítulo anterior, volvamos a la consideración conjunta de poesía, chiste y absurdo, y añadamos a cuanto acerca de esos tres fenómenos hemos averiguado que, aunque todos ellos están separados de un modo radical por lo que, sirviéndonos del símil de la «barrera del sonido», llamaríamos «barrera de la comicidad» (que aparta a la poesía del chiste) y «barrera de la insensatez» (que aparta al chiste y a la poesía del absurdo), en cambio, no tiene ese carácter absoluto la existencia misma de lo poético o de lo cómico en cuanto tales, ya que igual el asentimiento y el disentimiento que la tolerancia a un contenido anímico admiten grados, hecho importantísimo que nos hace comprender gran cantidad de fenómenos estéticos, y, por supuesto, los que vamos a considerar ahora. En suma: puedo aceptar o no aceptar una re-

presentación literaria, haciendo mediar entre ambos fenómenos una diferencia *de naturaleza;* y puesto a no aceptar, puedo tolerar o no tolerar, de igual modo, la significación que se me propone, con lo que tendré poesía, chiste o absurdo, perfectamente definidos en cada caso. Pero entre lo que *ya* es disentimiento y el *pleno* disentimiento, entre lo que *ya* es tolerancia y la tolerancia *cabal,* entre lo que es *ya* aquiescencia y la aquiescencia *completa* existe toda una gama de repulsiones y de simpatías. Hay un sí y un no, y luego un sucesivo escalonamiento de matices afirmativos y negativos.

Si a esto añadimos que no sólo son capaces de grado las leyes del chiste y la segunda ley de la poesía, sino que le ocurre lo propio a la primera ley poética, el pensamiento en el que acabamos de instalarnos nos conduce con suavidad a este otro: de dos instantes poéticos o de dos instantes cómicos será mejor el que cumpla con más elevada perfección una cualquiera de las leyes de que se trate (de la poesía o del chiste), siempre que se dé igualdad en el resto de las exigencias que hemos estipulado. Demostrarlo es muy importante para nosotros, ya que esa demostración, si la logramos, habrá de manifestar, de un modo acaso terminante, nada menos que la evidencia de nuestra doctrina general. Tal es lo que este capítulo, precisamente, se propone.

Pero antes de hacerlo, hemos de intentar descubrir otra ley, *la última, esta vez común a poesía* y chiste; ley que, como las anteriores, muestra también posibilidades de gradación.

TERCERA LEY DEL CHISTE: ASENTIMIENTO A LA PERSONALIDAD DEL AUTOR CÓMICO

Tras hablar del disentimiento como algo inherente al chiste, debemos, en efecto, preguntarnos si en el chiste no hay

entonces ningún género de aquiescencia que podamos precisar. Sometidos a tal interrogación, nos veremos forzados a reconocer que en el chiste, si bien disentimos el contenido mecanizado, o fruto de la distracción o rigidez del personaje que lo protagoniza, *nos ha de ser, por el contrario, obligatorio asentir a la personalidad del autor*, ya que éste, en último término, quiere establecer también con nosotros, y en el mismo sentido que el poeta, una comunicación: sólo que lo que el autor cómico pretende comunicar consiste, paradójicamente, en un disentimiento. Nosotros hemos de hacer nuestra la burla del autor, el disentimiento del autor frente a la realidad psíquica ilegítimamente nacida en el objeto ridículo, y claro está que no podríamos, en principio, identificarnos con aquello que reprobamos. Únicamente si asentimos al autor, únicamente si estamos de acuerdo con él al percibir algo como irrisorio, podremos acompañarle con nuestra risa en su burlesca actividad.

LA CALIDAD DEL CHISTE, RELATIVA, EN PRIMER LUGAR, AL GRADO CON QUE SE CUMPLE LA LEY DEL ASENTIMIENTO A LA PERSONALIDAD DEL AUTOR CÓMICO

La necesidad de otorgar aquiescencia a la personalidad del chistoso puede probarse, de entrada, si logramos previamente mostrar, de alguna manera, que el efecto cómico aumenta o disminuye en la proporción misma en que tal aquiescencia lo hace. Pero ¿no es ésa la razón de que disfrutemos más con el ingenio de alguien a quien admiramos que con el de alguien por quien sintamos, por ejemplo, una ligera animadversión? ¿Y no es cierto que si esa animadversión, en vez de pequeña fuese grande y alcanzase el grado del odio, nuestra risa se anularía por completo, precisamente porque por

completo se anularía también nuestro asentimiento a la personalidad de quien pretendía así inútilmente regocijarnos?

Hay casos, ciertamente, en que, a pesar de nuestra antipatía por el humorista, éste nos hace reír. Pero es de notar que, cuando tal cosa ocurre, nuestra risa se mezcla a una significativa desazón interior, una destemplanza del ánimo, un cierto desagrado por nosotros mismos, que procede, sin duda, de la intuitiva desaprobación con que juzgamos una conducta, la nuestra, que de inmediato nos coloca en posición de solidaridad con respecto a la persona del hasta entonces desestimado. Al reír sus gracias, implícitamente asentimos su personalidad, suspendiendo así, momentáneamente, el sentimiento negativo de que antes le hacíamos objeto. Y como eso va contra nuestra más honda pretensión, experimentamos una natural contrariedad, repito, que se traduce en aquella sensación desapacible a que hace un instante me referí.

Y, poniéndonos de nuevo en el caso opuesto, observamos, ya sin asombro, que, en igualdad de condiciones, reímos más los chistes de nuestros superiores jerárquicos, siempre que interiormente no repudiemos, precisamente, esa superioridad. La frase graciosa del jefe de la oficina o del admirado profesor nos divierten de un modo especialísimo, sin necesidad de que en ese hecho intervengan motivos turbios de baja adulación. Y la prueba de ello es que también reímos de un modo más franco en casos semejantes, pero en los que la adulación no puede mediar, como, por ejemplo, con las facecias y el humor de algún histrión famoso, a quien de antemano distinguimos con nuestro fervor admirativo. Le asentimos tanto, que incluso podemos soltar la carcajada antes de que tenga tiempo de hacer o decir cosa alguna. Comprendemos ahora, de pronto, el extraño fenómeno de que con significativa frecuencia la gente, de manera intuitiva, en

busca de una mayor eficacia, atribuya gratuitamente los dichos graciosos precisamente a quien con carácter previo se ha hecho célebre por la calidad de su talento cómico, y que, por ello mismo, tiene asegurada una aquiescencia más plena. En España corren aún de boca en boca, o corrían hasta hace pocos años, innumerables chistes «de Quevedo» (generalmente, para su desdicha, de color pardo) que Quevedo, por fortuna para él, no hizo jamás. Últimamente he visto repetirse el fenómeno en la persona de Foxá, a quien el sentir público adjudica frases que muy probablemente no son suyas.

No contradice nuestra tesis de la existencia en todo chiste de un doble movimiento disentidor y asentidor (asentimiento, insisto, en cuanto al autor y disentimiento en cuanto al personaje de quien el autor se burla), no la contradice el hecho de que, a menudo, autor y personaje coincidan en la misma persona. Cuando Disraeli dijo la frase que comentaré en la página 70 de este libro, adonde remito al lector, sobre los miembros de la oposición, o cuando Churchill se refirió humorísticamente a Bevan hablando de las calamidades de Inglaterra [1], nosotros, sin duda, nos reímos *con* Churchill o *con* Disraeli, y por tanto, y en cuanto que nos reímos con ellos, les asentimos. Pero ¿de quién nos reímos con ellos, a quién estamos con ellos disintiendo? No a los miembros de la oposición, no a Bevan, quienes no sufren distracción ni rigidez de especie alguna, siendo así que hemos visto a la risa como movida *siempre* por la mecanización, rigidez o distracción de un ser vivo. ¿Acaso será que nos burlamos de ellos mismos, Churchill o Disraeli? No puede ser, puesto que les hemos asentido, y, al asentirlos, hemos aprobado, sin más, el conjunto de su personalidad. A quienes desaprobamos, a

[1] Si un chiste mejora al ser más intencionado, tal como señala Freud, se debe, en nuestra interpretación, a que aumenta el asentimiento a la personalidad visiblemente más inteligente del autor.

quienes disentimos y ridiculizamos es a unos personajes *imaginarios*, unos personajes, por tanto, sólo literarios y no reales, de quienes, precisamente, son autores respectivos Churchill y Disraeli, y a los que podríamos denominar «Churchill Distraído» y «Disraeli Distraído». (Una vez más comprobamos que la existencia del género literario no es condición necesaria de la comicidad —como no lo es de la poesía—, ya que nos hace efecto hilarante, aunque tal vez no de un modo cuantitativamente idéntico, tanto si la distracción cómica es «real», fuera, por tanto, del género literario, como si, dentro de él, es sólo figurada y puramente «artística». Churchill o Disraeli pudieron haber dicho sus frases en un momento de verdadera distracción, y con ello nos hubieran hecho reír, como nos han hecho reír, repito que probablemente en otro grado, al decirlas fingiéndose distraídos, o sea, inventando, para su placer y el nuestro, sendos personajes literarios. En el primer caso, nos hubiéramos reído *de* ellos, disintiéndolos, y en el segundo, nos hacen reír también, pero ahora en su compañía, del disentible personaje distraído, que ellos, a quienes asentimos, han inventado.)

LA SOLIDARIDAD CON EL OBJETO SUPUESTAMENTE RIDÍCULO, CAUSA, A VECES, DEL DISENTIMIENTO AL AUTOR CÓMICO

A veces, el disentimiento que aplicamos al autor es consecuencia de nuestra solidaridad con el objeto presuntamente ridículo, al que en cuanto que le somos solidarios asentimos, colocándonos así de inmediato en un criterio que se opone al del chistoso, que disiente. Estimamos tanto ese objeto, nos identificamos tanto con él, le «aceptamos» tan sin

reservas que nos cuesta trabajo e incluso que nos es imposible adoptar el punto de vista contrario de tipo burlón a que el autor nos apela, con lo que el efecto que se desea obtener de nosotros sufrirá una correlativa merma o se extinguirá del todo. Recibiremos la broma inmutables, o, todo lo más, con «risa de conejo». Así ocurre en los «chistes de mal gusto», que son escuchados, si la conducta del auditorio es correcta, en el más mortificante de los silencios.

Claro está que esto del «mal gusto» va, en ocasiones, por barrios, y hasta por personas, y un dicho que divierte mucho a la gente, puedo encontrarlo yo, o el grupo al que yo pertenezco, poco o nada regocijante, por ser ofensivo en materia que considero grave, para mí o para mi grupo o para otra persona o grupo de mi particular devoción o afecto. Supongo que aquel chiste que corrió por muchos sitios a raíz de la «guerra de los seis días»: «Viaje usted a Israel a ver las Pirámides», haría, por aquellas fechas, mucha gracia a los judíos, poca a los árabes y muy poca, si alguna, a los egipcios. Pero no siempre, como más arriba he insinuado, el asentimiento o el disentimiento del autor toman giros tan perturbadoramente personales. El chiste, como la poesía (volveré sobre ello pronto) es algo objetivo, lo cual significa que el cumplimiento o el incumplimiento en mí de sus leyes se me ofrece, ante todo, como un deber, al que, claro es, puedo faltar, bien en cuanto al conjunto, o sólo en cuanto a la parte [2]. Y así, frente a casos en que yo falto a mi deber al no reírme, por disentir incorrectamente al autor, hay otros en que, si río, por otorgar ese asentimiento, cometo otra equivocación, pero ahora en sentido inverso. Y moviéndonos ya dentro de la estricta objetividad a que el chiste como la

[2] En el chiste, por su índole misma, es más frecuente que en la poesía lo que vamos a llamar «disentimiento erróneo» a la personalidad del autor.

poesía nos convoca, podremos decir que el asentimiento o disentimiento al autor pueden ser absolutos, pero pueden no serlo. En ocasiones, lo que ocurre es, en efecto, cuestión de grado: en tales casos, yo no asiento con plenitud el comportamiento burlón, pero sí en alguna medida. Pongamos un ejemplo de ello.

Cierto escritor actual comenta el curioso intento, hecho, al parecer, por alguien, de traducir a fonética humana el canto de los ruiseñores. El resultado de tan insensata pretensión había sido una especie de «poema» constituido por la sucesión articulada de unos sonidos desprovistos de significado. Nuestro autor se refiere a esa construcción puramente fónica con las siguientes palabras:

> Sólo conocemos un fragmento del enigmático poema, tan parecido, por lo incomprensible, a la poesía pura.

Confieso que a mí esa frase me produjo, cuando la leí, escasa gracia, aunque sí alguna. Tal penuria en el efecto buscado no hemos de atribuirla a que la comparación cómica cumpla torpemente su cometido, sino al hecho de que sólo *mínimamente* asiento objetivamente a la personalidad en este caso del humorista. Considero que la «poesía pura» (que tuvo su época y alguno de cuyos cultivadores admiro) no es objeto ridículo y, *en principio*, pienso que el chiste citado exhibe a tal respecto un cierto género de inferioridad en cuanto a la personalidad, en ese extremo, del autor. Me parece que éste demuestra su insuficiencia como lector de poesía en ese momento, y que es tal insuficiencia la que le lleva a burlarse de una escuela literaria que en su tiempo tuvo razón de existir. Reírme con él hasta el grado en que me solicita significaría mofarme de algo que estimo como respetable y a lo que, en consecuencia, atribuyo una plenitud de aquiescencia.

He de advertir aquí el influjo negativo que en este punto ejerce sobre nuestra risa la proximidad cronológica en que nos hallemos al objeto satirizado. Quevedo y otros coetáneos suyos fueron en alguna ocasión injustos con Góngora, al parodiar y ridiculizar su estilo, y, sin embargo, esta injusticia prácticamente no nos afecta en nuestro asentimiento al vejamen, porque Góngora se murió hace más de tres siglos. La discrepancia entre este ejemplo del siglo XVII y el antes citado obedece con toda probabilidad a que sentimos con mayor calor la injusticia en un caso que en otro. Ante el contemporáneo nuestro, por nuestra cercanía a él, experimentamos una solidaridad mucho mayor. En cierta medida y hablando sólo relativamente, en ese caso que nos es vecino, parece como si fuésemos nosotros mismos los burlados, pues lo somos en nuestras convicciones vivas, que rigen nuestra actuación de hombres de hoy. Agrandando el caso para verlo mejor, diríamos que el chiste se ríe de nosotros, y está claro, y lo hemos ya comprobado, que a nadie satisface la situación de ridículo, como no sea a título heroico.

Más adelante, cuando nos hayamos planteado el problema de las relaciones entre la literatura y la moral, tendremos ocasión de considerar el caso límite de la cuestión aquí debatida, en que nuestra aquiescencia al autor, por razones éticas de solidaridad máxima con el objeto burlado, objetivamente se anula. Dejo, pues, para entonces la ejemplificación de tan interesante extremosidad por no estar aún en condiciones de encararla con la indispensable precisión.

LOS DOS ASENTIMIENTOS POÉTICOS

Según acabamos de comprobar, el chiste nos ofrece la duplicidad autor-personaje con una evidencia que en la poesía

queda muy atenuada, o por completo, a primera vista, imperceptible, en cuanto que en ella el personaje simula una identificación con el autor que en el chiste no se pretende fingir, por ser en el chiste ambos, autor y personaje, insolidarios entre sí. El autor del chiste se burla de su personaje, se distancia de él, lo desautoriza y disiente, hemos dicho, y esa discordancia entre uno y otro nos obliga, sin más, a verlos como distintos, y aun como contrarios. Pero si en el chiste esta patencia de la diferenciación autor-personaje se debe al disentimiento con que el primero mira al segundo, la anulación de la patencia en la poesía, el hecho de que el ente de ficción que habla en el poema se nos confunda con el poeta mismo tiene forzosamente que hallar su causa en lo contrario, esto es, en una suprema aquiescencia que el poeta dirige a la criatura que creemos oír cuando leemos. Y ahora nos damos cuenta que, de modo obligado, el paralelismo con el chiste ha de proseguir, en cuanto que, a semejanza del chiste, que exige la aquiescencia al disentimiento del autor, en la poesía, nosotros, los lectores, para poder hacer nuestra la contemplación del poeta, esto es, para poder hacer realidad la comunicación en que la poesía consiste, necesitamos, justamente, aprobar el asentimiento del autor a su personaje, o, de otro modo, necesitamos aprobar o asentir la asunción o apropiación que de ese personaje ha hecho el autor. Pero tal cosa sería imposible si nosotros, con carácter previo, no hubiésemos, por nuestra parte, asentido a tal personaje con idéntica plenitud y en el mismo sentido que vemos hacerlo al autor.

Se trata entonces de una aquiescencia en segundo grado. Los asentimientos en poesía son, en efecto, al parecer, dos y no uno solo, según erróneamente veníamos pensando hasta este preciso instante. Con el primero, damos implícitamente el visto bueno, como en el chiste, a la persona del poeta en

su actitud hacia el personaje, y con el segundo, a diferencia del chiste, damos, en unión del poeta, el visto bueno de ese mismo modo al personaje creado por el poeta. Y si nos cuesta un cierto trabajo reconocerlo así, si nos cuesta un cierto trabajo reconocer la bifurcación de nuestra aquiescencia hacia esos dos objetivos es porque, precisamente, esos dos objetivos han tomado a nuestros ojos la apariencia de uno solo: la del personaje de ficción que, figurando ser el poeta, semeja constituirse como el único receptor de la totalidad de nuestro movimiento aquiescente.

EL CASO DE LAS IMITACIONES Y FALSIFICACIONES

Lo que acabamos de averiguar arroja, creo, una súbita claridad y es a la vez confirmado por el extraño fenómeno que las imitaciones o las falsificaciones son. Ocurre que, como nadie ignora, un poema, en sí mismo excelente, deja de gustarnos parcial o totalmente en el mismo punto y hora en que lo sabemos escrito por un autor diferente de aquel en cuyo estilo se manifiesta. Yo recuerdo que un día cierto escritor joven, que se había ganado muy merecida fama de simple imitador del gran poeta X, enseñó a mi amigo Vicente Gaos un poema que dio como suyo: «—¿Qué te parece?», le preguntó. Gaos lo leyó con calma, y le dijo: «—Es muy malo». El joven replicó, picado: «—Pues no es mío: es de X, a quien tanto admiras». Mi amigo no se inmutó. Sin cambiar el tono de voz, añadió inmediatamente: «—Ah, entonces es muy bueno».

La frase es divertida y al mismo tiempo certera: un poema «guilleniano» sólo nos gustará con plenitud, sólo resultará, en efecto, «bueno», si es Guillén su autor. ¿Por qué? Sin duda porque, si no lo es, se obtura la identificación que

el lector necesita realizar entre poeta y personaje. De otro modo: al disponerse a hacer esa identificación que el poeta le propone, el lector se encuentra con que no puede llevarla a cabo de un modo convincente: el contenido anímico del personaje, conveniente, en principio, a la psique de éste, no conviene *a la psique del autor,* conocida por nosotros a través de las lecturas que del autor hemos hecho: en esa psique resulta falso, inadecuado y, por tanto, disentible. No asentimos, en efecto, a que el autor, a su vez, asienta a su identificación con el personaje, a su apropiación del personaje, pero no tenemos inconveniente alguno en otorgar aquiescencia al contenido anímico del personaje como tal: por eso podemos afirmar a la vez que el poema es bueno en sí mismo y falso, «malo», en relación a quien lo ha escrito.

Viene bien aquí el distingo entre autor sin comillas y «autor» entrecomillado que hicimos en la pág. 30 del tomo primero; pues lo que nos resulta inaceptable es que el narrador poemático de la obra fruto de imitación se identifique con otro «autor» que no sea el que su estilo nos hace esperar. Disentimos o asentimos escasamente al poema de Pedro que no parece de Pedro, sino, digamos, de Guillén. Pero ¿quién es «Guillén», ese Guillén de que hablamos? No es, sin duda, la persona real del mencionado poeta sin más, sino la persona real *tal como* se la imagina el lector que ha leído los poemas precisamente de Guillén. O sea: se trata de la persona del autor vista por el lector a través de lo que hemos llamado «el narrador poemático». Pero como tal narrador no es la persona del autor sin comillas, tampoco podrán coincidir entre sí los dos autores que proponemos: el autor y «el autor». Y es que «el autor» resulta una fabricación del lector realizada con la pasta procedente del narrador poemático: de algún modo vendría a ser algo así como el narrador poemático mismo, pero sólo en cuanto que el lector

le supone persona real. Aceptando esta distinción entre autor, «autor» y narrador[3], diríamos, pues, que en las imitaciones y falsificaciones disentimos o asentimos de manera insuficiente a la identificación entre el «autor» del poema de que se trata y el narrador correspondiente, porque este último exigiría un «autor» distinto del que actúa en la obra.

Y volvamos, tras esta digresión a nuestro asunto principal. Notamos, en el ejemplo propuesto más arriba, que al percatarnos de que el poema no es de Guillén, dejo de experimentar el placer estético en el grado que antes disfrutaba, o acaso dejo de experimentarlo en absoluto, pese a que en el interior de la composición no se ha introducido ningún cambio. Quien ha mudado soy yo con respecto a ella: no creo ya en la genuinidad del contenido anímico que se me intenta trasmitir *como perteneciente al «autor»*; tal contenido me parece, *en ese «autor»*, falseado, puro reflejo de otra personalidad, la de otro «autor», que sí es auténtica, reflejo, por tanto, ilegal, pues nadie puede coincidir hasta ese punto con una distinta persona. Aunque siga cumpliéndose la primera ley poemática, no se cumple, o se cumple muy imperfectamente, la otra ley que estamos examinando, no menos esencial que la primera, y por eso la emoción se ha depauperado, o quizás ha llegado hasta la anulación, pese a que el poema permanece inmutable.

Si de las imitaciones pasamos a las falsificaciones, nuestra explicación será la misma. Recordemos un caso histórico en que esto último ocurrió con gran estridencia y en muy notables circunstancias: el caso de Ossian. Cuando Ossian

---

[3] Como se ve, el autor sin comillas no funciona nunca en la obra de arte. A quien asentimos o disentimos es, en todo caso, al «autor», la persona que aparece como una decantación o precipitado de nuestras lecturas y a la que concedemos ilusamente el predicado de «real».

fue creído un bardo del siglo III que genialmente se había adelantado a ofrecer emociones propias de tiempos muy posteriores, todos se sintieron inclinados a admirarle. Ossian emocionaba profundamente a los hombres sensibles de Europa (resumámoslos todos en el nombre de Goethe), y la lírica occidental romántica, en bastantes de sus composiciones, lo demuestra. Desgraciadamente, se supo luego que Osían era tan sólo una impostura de Macpherson. En adelante, nadie puso los ojos en blanco al leerle, como había ocurrido hasta entonces. Y es que entre el poema fraudulento y el caliente corazón del lector se interponía una capa de frígido escepticismo. Se era ya incrédulo acerca de la veracidad de aquellas representaciones anímicas, no se «asentía» a ellas en cuanto referidas a su verdadero autor, al que no podíamos identificar ya de un modo natural con su personaje, y el estremecimiento estético se imposibilitaba[4].

---

[4] Wolfgang Kayser se plantea este mismo problema en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* (traducido en la Ed. Gredos, Madrid, 1954, por María D. Mouton y V. G. Yebra, págs. 31-32), pero su solución, a mi juicio, anda lejos de ser satisfactoria. Se plantea el caso de un espectador que se emociona ante una catedral que supone gótica. Cuando descubre que se trata de una falsificación del siglo XIX, se apodera de él un sentimiento de vergüenza. La explicación de Kayser es ésta: «Persiste, sin duda, la impresión estética» (tras el chasco): «no se ha movido del sitio ni una sola piedra. Pero la emoción estética para el observador moderno ha constituido, evidentemente, sólo una parte de la impresión general. Había pensado escuchar un mensaje trasmitido por la obra, y al fin ha oído una mentira (...). No ha observado la obra sólo como monumento estético, sino, en una palabra, como documento».

El error de Kayser consiste en creer que «persiste la impresión artística» después del desengaño *(puesto que las piedras siguen en su sitio)*, y que el cambio que se introduce en nuestro aprecio de la obra no consiste en el desvanecimiento de la emoción estética, al no «asentir» a ella, como nosotros proponemos, sino en la pérdida del carácter documental que antes el monumento poseía, y ahora no.

LA CALIDAD DEL CHISTE, RELATIVA AL GRADO CON QUE SE CUMPLEN LA LEY DEL DISENTIMIENTO Y LA LEY DE LA TOLERANCIA

La ley del disentimiento y la de la tolerancia en el chiste ¿son susceptibles de la misma clase de comprobación a que hemos sometido, no hace mucho, también en el chiste, la ley de la aquiescencia a la personalidad del autor? ¿Nos sería dado mostrar que la intensidad del efecto cómico se relaciona igualmente con la plenitud que posea el cumplimiento de esas dos primeras leyes? Respondiendo afirmativamente a este interrogante, hemos de decir que un chiste será mejor que otro:

1.º, si nuestro «disentimiento» ante un contenido anímico ilegal (en el sentido, que sabemos) es más extremoso; en otro giro: si la mecanización, rigidez o distracción del personaje resulta mayor; y

2.º, si nuestra «tolerancia» ante esa distracción, rigidez o mecanización es, a su vez, más amplia.

Intentaré probar ambos casos, empezando por el primero. Recuerdo que no hace mucho tiempo estaba yo con un amigo mío, escritor famoso por su ingenio, en un lugar público de Madrid, cuando divisé en el fondo de la sala donde nos encontrábamos, a cierto crítico, conocido de ambos, que, por tener extrañamente configurada la inserción de la cabeza en el tronco, había sido bautizado, impiadosamente, como «El Ahorcado». Estaba aquel día pálido, demacrado, ojeroso. Comenté con mi amigo: «¡Qué mala cara tiene Fulano!». Mi amigo contestó de inmediato: «Teniendo en cuenta que ha muerto hace tres años lo encuentro de muy buena salud». Esta frase es, sin duda, más divertida tal como fue dicha por mi amigo que si la enunciación hubiese sido esta:

«Teniendo en cuenta que ha muerto lo encuentro de muy buena salud», pues en la primera forma hay más «distracción» y, por consiguiente, más disentimiento que en la segunda, ya que el «error» contenido en esta última (pensar que el sujeto ha fallecido) se agrava en aquélla, al fijar con tanta exactitud la fecha de un acontecimiento que no ocurrió nunca.

Del mismo modo hemos visto en el capítulo anterior que si una frase como: «¿es usted casado o feliz?» es más cómica que otra como: «¿Es usted casado o soltero, es decir, feliz?», se debe también a que en la primera, la distracción o confusión del sujeto es más profunda y que, por tanto, disentimos más. La discrepancia de grado en la comicidad de ambas versiones halla origen aquí, como en el otro ejemplo, en una diferencia en la intensidad con que se cumple la ley del chiste que hemos numerado como inicial. Pero en otras ocasiones, el mayor o menor efecto hilarante se relaciona con la segunda ley, como resulta fácil comprobar. Intentemos hacerlo.

Nos reímos más diciendo: «¿Es usted casad*o* o feliz?», que diciendo: «¿Es usted casad*a* o feliz?». ¿Por qué? Sin duda, porque nuestra tolerancia es mayor en el primer caso que en el segundo, ya que creemos al hombre más interesado en la libertad erótica que a la mujer; en otros términos: porque al suponer nosotros que el hombre pierde más que la mujer al casarse, vemos con más claridad la causa del error que la frase encierra y ésta se hace así más «tolerable», según acabo de decir. Y si la repetida frase de Churchill:

las calamidades de Inglaterra son tres: Abadán, Sudán y Beván,

la traducimos al español poniendo el acento del apellido Bevan en la *á* (Beván), notaremos la expresión más regocijante

que si ese acento lo colocamos en la *é*, pues en el primer caso, al hacerse la palabra Beván, más afín fonéticamente a las dos anteriores («Sudán» y «Abadán»), se justifica mejor la «equivocación» del autor. Y la prueba de ello la tenemos en que cuanto más se acercase el nombre del conocido adversario político de Churchill a los geográficos anteriores, más humorístico habríamos de encontrar el resultado expresivo. En el supuesto de que Bevan no se apellidase así, sino, por ejemplo, Abedán, la frase alcanzaría un nivel de ingenio ligera pero sensiblemente más elevado:

las calamidades de Inglaterra son tres: Sudán, Abadán... y Abedán.

Por las mismas razones de mayor tolerancia, el chiste sobre Bernard Shaw, que hemos reproducido en el t. I, página 524, es más cómico conociendo la fama de avaro que rodeaba a este escritor, que si sólo estamos en la convicción de que un artista tiene derecho a defender sus intereses económicos. Algo completamente semejante vemos en este otro caso:

> Un padre pregunta ansiosamente al cirujano que acaba de operar al único hijo que aquél tenía: «—¿Qué tal ha resultado la intervención?». El cirujano responde: «—La intervención no ha podido resultar mejor: tranquilícese usted». Y luego añade: «—Lo único malo es que su hijo ha muerto».

El chiste no sería tan bueno si la persona que define la operación como positiva no fuese el propio cirujano que la ha realizado y a quien, por tanto, podemos tolerar mejor en una «distracción» que comprendemos perfectamente al verla como fruto de una profesionalización, que, aunque excesiva, nos parece posible. Y aún mejoraría la calidad, al mejorar en igual proporción la «tolerancia», si la operación de la que en el chiste se habla, fuese un «trasplante de corazón»,

pues la importancia que en este caso tendría en sí misma la operación como tal, haría más comprensible la torpeza.

Nos explicamos ahora la razón por la cual, al contar un chiste, achacamos a veces las cómicas torpezas al reconocido y famoso torpe, por ejemplo, al «tonto del lugar», cuya naturaleza misma de tonto añade, a nuestra intuición del caso, una explicación más del «error» de que se trate: al «tolerar» entonces nosotros con más generosidad y benevolencia la «distracción», el chiste, como suponíamos, mejora. Recuerdo que en el «English Institute» de Ann Arbor, en Michigan, estudiaba inglés con nosotros, en los tiempos de mi primerísima juventud, un hombre ya maduro que era, entre todos los estudiantes, célebre por la dureza de su oído y su incapacidad para aprender el idioma. Durante la comida, la profesora que nos acompañaba en la mesa se dirigió a él en inglés, diciéndole: «¿Quiere usted pasarme la sal?». El interrogado, como siempre le ocurría, no entendió la frase, y así quiso hacérselo saber a su interlocutora. Pero en vez de decir: «I don't understand», lo que dijo fue el nombre de una ciudad: «I don't Amsterdam», con las consiguientes risas de los comensales. Al extenderse luego por el Instituto la noticia de lo que había pasado, a todo el mundo le divirtió mucho el verídico e involuntario chascarrillo de nuestro amigo, precisamente porque la historia estaba referida a él, que tenía fama de torpe, ya que por ello, al hacerse el «error» más comprensible que si lo hubiese cometido otra persona sin esa fama, la ley de la «tolerancia» se cumplía con mayor plenitud y el chiste en esa misma proporción hacía más efecto, tal como, según vemos, es regla.

CON LOS CHISTES QUE NOS AFECTAN MÁS INTENSAMENTE EN NUESTRAS VIDAS, NOS REÍMOS MÁS PORQUE EL DISENTIMIENTO O LA TOLERANCIA SON MAYORES

Por otra parte, el hecho de que la mayor graduación en el cumplimiento de las leyes del chiste, la ley del disentimiento y la ley de la tolerancia, mejore la calidad de éste, nos aclara el motivo de que nos riamos más en la medida y términos en que el contenido del chiste nos afecte de modo más directo, paralelamente a lo que sucede en la poesía y, en general, en la literatura seria, que suelen producirnos más placer cuando esos géneros se enfrentan con asuntos que nos atañen con mayor viveza, evidentemente, porque otorgamos en este último caso a tales obras un asentimiento más pleno, al producirnos la ilusión de ser más humanas. Y es que para cada hombre el mejor modelo de plena humanidad es él mismo, y, por ello, el colmo de lo humano para él han, sin duda, de representarlo, en visión primaria y espontánea, aquellos problemas que se refieran a su propia persona. Y así, es fácil que un católico muy ferviente goce algo más, en igualdad de condiciones, con un poema religioso de su propia confesionalidad que con un poema ateo; o que un comunista, cuando quiere pasar un buen rato, se sienta más dispuesto a leer, también en igualdad de condiciones, a un gran escritor de su bando que a un gran escritor del contrario. No entro aquí en el problema, que más adelante intentaremos resolver, de si la superior dosis de placer que la obra que nos es vecina y entrañable nos proporciona responde o no a las exigencias de la objetividad. Sea ello lo que fuere, no hay duda de que ese recargamiento placentero se relaciona con un aumento semejante («erróneo» o «correcto»: no prejuz-

guemos tampoco, por el momento, esa cuestión, en contacto íntimo con la otra), con un aumento semejante, repito, en nuestra aquiescencia lectora.

Pues bien: si el chiste nos hace reír tanto más cuanto que sus contenidos pertenezcan más de lleno al mundo de nuestra experiencia inmediata, ello ha de ser por algo paralelo a lo que sucede en la poesía. ¿Y cuál es en el chiste el fenómeno paralelo al asentimiento poético? Sin duda, el «disentimiento tolerable», o en otro giro, el disentimiento acompañado de tolerancia. Por consiguiente, si un chiste, en las condiciones dichas, resulta más picante y divertido, sólo puede ser o porque nos haga disentir más, o porque nos haga tolerar más. Y esto es lo que, en efecto, a mi juicio, sucede. Cuando, por ejemplo, alguien hace un chiste malicioso de un enemigo nuestro, probablemente nos hace más gracia que si se refiere a un amigo muy querido; y este efecto quedará incrementado cuanto mayor sea, dentro de ciertos límites, la crueldad de la burla. Nuestro odio hacia el personaje ridiculizado nos coloca, sin más, en una situación de previo disentimiento con respecto a él, por lo que nos hallamos dispuestos a disentir con mayor ímpetu, asimismo, de sus torpezas y equivocaciones. Y claro está que al disentir más, según hemos venido diciendo, nos reiremos también más. Pero dentro del caso que nos ocupa, en otras ocasiones, como suponíamos, el acrecentamiento de la efectividad hilarante se debe al acrecentamiento de la tolerancia. A los casados o a los espiritistas les harán probablemente más gracia, en idénticas circunstancias, los chistes acerca de su gremio respectivo que los chistes acerca de cuestiones que se les aparezcan como más remotas e indiferentes, a condición esta vez de que la burla sea benévola y no recaiga sobre aspectos esenciales o dolorosos, pues si fuere esto último lo que ocurriese, se produciría, como sabemos y por razones ya dichas, un

probable fenómeno de inhibición, exactamente inverso al que consideramos. ¿A qué se debe, en el caso que nos ocupa, la superior expresividad del efecto cómico? A mi entender, tal superioridad habría que atribuirla a que la situación de «torpeza», «distracción», etc., en que se basa todo chiste, al ser, en cuanto a posibilidad, muy conocida y familiar de ese especial público que hemos querido representarnos, se hace comprender mejor por él y, en consecuencia, su tolerancia, la de ese público, aumenta. Un casado conoce, en principio, con una agudeza que un soltero no alcanza, todas las dificultades y placeres que son inherentes a su estado, porque para un casado se trata, no de cosas que ha oído o visto en otros, sino de cosas que vive y que goza o padece en su propia carne. En estas circunstancias de más hondo saber, una frase como «*¿es usted casado o feliz?*» se le hace más inteligible en su «error», y, así, más «tolerable», y, por tanto, más cómica. Tal es, en mi criterio, la causa de que los chistes sexuales sean tan solicitados y frecuentes, dejando aparte las posibles relaciones del chiste, y de estos chistes, con el inconsciente freudiano, cuestión esta última muy ajena a nuestra especial consideración del tema, y que en nada se opone a esa consideración. Los chistes sexuales abundan porque la sexualidad es materia que afecta muy de cerca y poderosamente a la generalidad de los hombres, y por tanto, como ya he dicho, estamos todos en condiciones de superior entendimiento con respecto a las «torpezas», «mecanizaciones» o «rigideces» que al respecto puedan producirse. Y lo mismo diríamos, en su esfera más limitada para cada caso concreto, de los chistes políticos, que se multiplican en cuanto ocurre algún acontecimiento sensacional de ese orden, etc. Pero si es cierto que, hablando en términos generales, tiene más probabilidades de hacernos reír un chiste que se manifieste beligerante en cuestiones que nos son decisivas que

otro de tipo opuesto, en cuanto que aquel supone, vuelvo a decir, un disentimiento mayor o una mayor tolerancia, nos encontramos aquí con otra clara prueba de que el cumplimiento más perfecto, en nuestra representación, de cualquiera de esas dos leyes, mejora, subjetivamente también, la calidad del instante cómico de que se trate.

LA PLENITUD DEL DISENTIMIENTO UNIDA A LA PLENITUD DE LA TOLERANCIA TRAEN CONSIGO LA PLENITUD DEL CHISTE

Cuando son máximos tanto el disentimiento como la tolerancia (si el asentimiento al autor es, asimismo, pleno) el chiste resulta inmejorable. Tal es lo que, a mi juicio, otorga excelencia a éste:

> Disraeli, a quien una parte de los diputados abuchea en el parlamento, grita colérico: «—La verdad es, y lamento decirlo, que la mitad de los honorables miembros de la oposición son unos asnos». El «speaker» interrumpe a Disraeli y le conmina para que retire sus palabras. Disraeli, imperturbable, le obedece, diciendo: «La mitad de los miembros de la oposición *no son* unos asnos».

La «distracción» y el consiguiente disentimiento son en este caso completos, sobre todo para los diputados partidarios de Disraeli en el concreto instante histórico al que la anécdota se refiere [5], puesto que Disraeli quiere retirar *del todo* unos conceptos que, sin embargo, tras la aparente rectificación, permanecen *absolutamente incólumes.* Pero este pleno disentimiento se acompaña de una tolerancia de idén-

[5] Hemos dicho que el chiste mejora al ser más intencionado y más referido positivamente a los contenidos de nuestra vida.

tica plenitud, ya que prácticamente *en todo caso* para retirar una frase enunciada positivamente es suficiente con expresarla en forma negativa. Y así retiraríamos una sentencia como: «los miembros de la oposición son unos asnos», diciendo: «los miembros de la oposición no son unos asnos». Disraeli, de modo *mecánico*, ha seguido aquí un sistema que habitualmente da, a quien lo usa, resultados *infalibles*, por lo que nosotros, como digo, nos vemos impelidos a otorgar un máximo de tolerancia al disentible error en que su protagonista incurre.

EL INCUMPLIMIENTO TOTAL DE ALGUNA DE SUS TRES LEYES ANULA EL CHISTE: UN TEXTO CÓMICO QUE SIN MODIFICARSE DEJA DE SERLO Y TEXTOS ABSURDOS QUE TAMBIÉN SIN MODIFICARSE SE HACEN CÓMICOS

Al revés, el incumplimiento *completo* de cualquiera de las tres leyes (disentimiento, tolerancia y asentimiento a la personalidad del autor) trae consigo, por supuesto, la anulación del chiste, nueva prueba de que, en efecto, nos enfrentamos con *leyes* que rigen la existencia misma de éste y no con meras *reglas* que sirvan únicamente para mejorarlo. Lo hemos examinado tan sólo hasta ahora en lo que toca a la tercera ley (asentimiento a la personalidad del autor): en principio, no nos reímos, hemos observado, con los chistes de la persona a quien odiamos, y si nos reímos es que, justamente, hemos suspendido, en aquel instante, nuestra aversión hacia ella.

Pero tampoco nos reiríamos, por ejemplo, con la frase que tanto hemos utilizado aquí: «¿es usted casado o feliz?», en la imaginaria situación de que *todos* los casados fuesen desgraciados o en el de que *todos* los casados fuesen felices.

En la primera (si todos los casados fuesen desgraciados), porque entonces no habría distracción alguna, esto es, no habría error de ningún tipo en la interrogación que debatimos, y, por tanto, no podríamos disentir ante su contenido, que sería un contenido de «lengua». En la segunda situación (si todos los casados fuesen felices) pasaría algo semejante: la dicción carecería también de gracia, pero ahora no por haber caído en la neutra inexpresividad de la «lengua» como antes, sino por haberlo hecho en el inquietante desconcierto del «absurdo», ya que se nos haría «intolerable» en su incomprensible error.

Acabamos de ver un texto cómico que, intacto y sin la más mínima modificación, depone su jocosidad al dejar de cumplirse en él, cuando, la ley del disentimiento, cuando, la ley de la tolerancia. Podría ser demostrado lo mismo, y con no menos evidencia, si utilizamos el método inverso: el de tomar un texto, que siendo inicialmente absurdo, y sin alterarlo en ninguno de sus puntos, lo convertimos en cómico, al obligarle a obedecer las leyes del chiste. En el capítulo anterior hemos arrojado a la tiniebla de la insensatez la pregunta «¿es usted casada o española?». Pero no cabe dudar de que tal interrogación podría convertirse en un chiste moderadamente divertido si fuese pronunciada dentro de un determinado contexto social que nos lleva a «tolerar» la «distracción» que supone. Pensemos, por ejemplo, en éste: una crisis económica especialmente grave ha hecho que se demore bastante la edad en que las personas de nuestro país, hombres y mujeres, están en disposición de fundar un hogar. Al decir ahora, en el dintorno socioeconómico mencionado, la misma frase de antes, observamos que sin introducir en ella el menor cambio, se vuelve, en efecto, gracioso, diríamos que mágicamente, lo que previamente se mostraba perfectamente insensato. Pero, pese a la inmediata apariencia,

la mutación no se ofrece, en realidad, como portentosa. Lo que ha pasado es que al decirla de nuevo, se nos ha hecho visible en la frase *una causa* para la equivocación que encierra. Al surgir, pues, la «tolerancia», ha surgido la comicidad.

Exactamente igual sucede en todos los casos que se hallan en condiciones parecidas. Y así, tan absurda como la pregunta de cuyo comentario venimos, sería esta otra de índole semejante: «¿es usted casada o mecanógrafa?», porque tampoco aquí se nos revela el motivo de la distracción que el interpelador indudablemente experimenta. Y otra vez sucede que nos es dado contemplar el salto desde el absurdo al chiste, sin más que pensar esa frase como dicha en una coyuntura histórica que nos dé la clave del «error» padecido. Imaginemos esto: España, por razón, digamos, de una guerra, ha movilizado militarmente a las mujeres jóvenes, y muchas de ellas han sido sometidas a empleos burocráticos, bajo prohibición de contraer matrimonio, en tanto duren en ellos. La interrogación que nos interesa habrá perdido en este caso su carácter «absurdo», haciéndose «tolerable», y, por consiguiente, jocosa.

LA CALIDAD DE UN INSTANTE POÉTICO, RELATIVA AL GRADO EN QUE SE CUMPLE LA PRIMERA LEY DE LA POESÍA

En la poesía, por supuesto, ocurre lo mismo que en el chiste: su existencia primero y su calidad después dependen del cumplimiento, más o menos perfecto, de unas leyes que, si no hemos sufrido algún engaño, son las tres que vuelvo a enunciar:

Ley primera, o ley de la «saturación perceptiva» o «individualización» (a veces, a través de la sintetización semán-

tica)[6], que podemos también denominar «ley intrínseca». Se trata de que el contenido anímico que se nos comunica nos dé la impresión de hallarse «individualizado», para lo cual es indispensable modificar la «lengua» en el sentido que nos es familiar: de ahí, otro nombre, «ley de la sustitución», para esta ley.

Ley segunda, o del asentimiento al contenido anímico del personaje que habla en el poema, *en cuanto que este personaje, aunque imaginario, representa la figura de un ser humano que es el autor.*

Ley tercera, o del asentimiento a la aquiescencia con que la persona que pensamos real del «autor» admite su adscripción a la criatura imaginaria que hace el «papel» de narrador en el poema figurando ser «el autor». Simplificando: ley del asentimiento a la identificación de «autor» y personaje.

Frente a la primera ley que, como digo, es «intrínseca», las otras dos no lo son, y no hay obstáculo que se oponga a confundirlas en una sola, a efectos de simplicidad terminológica, con el nombre de «ley extrínseca» o «del asentimiento».

Veamos si, en efecto, podemos probar para el caso poético lo que acaso hayamos probado para el caso cómico, esto es, la variación de la intensidad en la descarga estética al modificarse la intensidad con que las tres leyes de la poesía se cumplen.

El poema de Juan Ramón Jiménez «El niño pobre», comentado en el t. I, págs. 417 y sigs. es buen ejemplo, creo, para hacérnoslo ver en cuanto a la variante sintetizadora de la primera ley. Llegábamos en esa página a la conclusión de que la última vez en que se manifiesta, el estribillo («ea, yo parezco un niño rico») se nos ofrece como más poético que en

[6] Repito una vez más que la sintetización es un modo específico de la genérica «individualización».

las tres veces anteriores, porque en lugar de tener como en ellas dos significados tan sólo (primer significado: el niño va mal vestido; segundo: el padre, la madre y la hermana consideran al niño muy elegante), tiene, al menos, seis, con lo que la distancia respecto a la «lengua» y su conceptualización genérica aumenta; y al aumentar esa distancia, la impresión «individualizante» o de «saturación» perceptiva es mayor. Se suman, en efecto, a los dos significados precedentes estos otros: 1.°, que el niño, al oír los elogios de sus parientes, se ha convencido de que tienen razón; 2.°, que, por ello, se ha llenado de un ingenuo y conmovedor orgullo; 3.°, le hace superar el complejo de inferioridad con respecto a los otros niños, los «ricos» a los que se enfrenta, y 4.°, situación de inferioridad que, por otra parte, nos parece injusta. Como suponíamos, al ser más pleno y decisivo el atenimiento del instante poemático a la ley de síntesis, o sea, al ser la síntesis más compleja y rica, la emoción se acrecienta.

Lo mismo pasa cuando el instante poético no es sintetizador sino «individualizador» de las otras dos maneras que sabemos (A y B). El concepto de «individualización», lo mismo que el de «sintetización», en nuestra terminología, viene a significar, en ocasiones, «personalización». Se trata de que el instante poemático, vuelvo a decir, nos produzca la ilusión de que quien nos dirige la palabra desde el verso sea, precisamente, un ser individual, una persona. Una metáfora recién creada, virgen de todo uso, nos proporciona esa ilusión al «individualizar» su contenido, y por eso es poética. Pero si la metáfora en cuestión tiene éxito literario y los sucesivos poetas dan en la flor de apropiársela con excesiva frecuencia («dientes como perlas», «mano de nieve»), el dicho, que en su origen había sido poético, poco a poco deja de serlo, según un proceso cuyo final ha de ser, irremediablemente, la com-

pleta inexpresividad. ¿Por qué? Sin duda, porque el hecho mismo de la reiteración, *por parte de varias personas,* de idéntica imagen, y en la precisa medida en que tal reiteración se produce, ese hecho, repito, nos obliga a ir entendiendo la expresión, que así va transformándose *en propiedad del común,* como *menos personal* cada vez, hasta que al hacerse ésta, si es que se hace, «lenguaje de todos», o sea, «lengua», se convertirá ya, por definición, en absoluta la imposibilidad de interpretarla como «lenguaje de uno», es decir, como lenguaje adscrito a una persona individual. Nada de esto es nuevo para nosotros, y si lo saco otra vez a relucir es para hacer observar que, justamente, la sucesiva debilitación de la tensión poética, en ese caso, se debe al incumplimiento cada vez más pobre de la ley de «individualización».

LA CALIDAD DE UN INSTANTE POÉTICO, RELATIVA AL GRADO CON QUE SE CUMPLE LA SEGUNDA LEY DE LA POESÍA

Lo que acabamos de comprobar fácilmente para la primera ley, en su pareja de variantes, resulta igualmente fácil hacerlo ver en las otras dos leyes. Leemos el poema «Adolescencia», del primer Juan Ramón Jiménez:

En el balcón un instante
nos quedamos los dos solos.
Desde la dulce mañana
de aquel día éramos novios.

—El paisaje soñoliento
dormía sus vagos tonos
bajo el cielo gris y rosa
del crepúsculo de otoño.

Le dije que iba a besarla.
Bajó, serena, los ojos,
y me ofreció sus mejillas
como quien pierde un tesoro.

—Caían las hojas secas
en el jardín silencioso
y en el aire erraba aún
un perfume de heliotropos.

No se atrevía a mirarme:
le dije que éramos novios,
... y las lágrimas rodaron
de sus ojos melancólicos.

Nosotros, que hemos pasado hace tiempo las lindes de la primera juventud, no podemos hacer nuestra la creencia de que un beso, otorgado en virtud de un amor indudablemente puro, represente la pérdida de un tesoro. Tenderíamos a no asentir ante el subsiguiente llanto de tan escasa justificación objetiva («y las lágrimas rodaron — de sus ojos melancólicos»), pues se trata de un llanto con el que el personaje que representa en el poema al autor parece solidarizarse, y precisamente porque lo parece; pero, sin embargo, asentimos, pues, quien así llora no es un hombre muy vivido de cuarenta años, sino una muchachita de quince, de quien cabe esperarlo como *natural*, en el mismo sentido en que comprendemos que un niño de cinco años eche unas lagrimitas cuando le mencionamos el Coco. Para mostrar que tal es la razón de nuestro asentimiento en el presente caso, basta suponer que el poema mencionado no lo ha escrito Juan Ramón, sino una muchacha joven que nos cuenta del modo siguiente la reacción de su maduro galán, un hombre, por ejemplo de cuarenta años, ante el primer beso que ella le da:

Le dije que iba a besarle;
bajó, sereno, los ojos,

y me ofreció sus mejillas
como quien pierde un tesoro.

....

No se atrevía a mirarme:
le dije que éramos novios
... y las lágrimas rodaron
de sus ojos melancólicos.

Los pasajes que acabo de copiar se truecan en resueltamente cómicos. Los cambios efectuados son aparentemente insignificantes («besarle» en vez de «besarla»; «sereno» en lugar de «serena»); pero tales minucias son suficientes para que disintamos del contenido anímico que se nos brinda, al hacernos percibir la incongruencia sentimental, no repudiada por la autora, del protagonista, ridículamente inconsecuente con la experiencia vital que los años deberían haberle proporcionado.

Y si el mismo poema que escribió Juan Ramón muy joven, lo hubiese compuesto en una edad más avanzada, tampoco asentiríamos *del todo,* porque ciertas estrofas simbólicas del romance en cuestión nos prueban que el personaje que en el poema figura ser el autor se solidarizaba con los sentimientos de la muchacha, y que, en el fondo, pensaba como ella. Esas hojas muertas que caen, ese perfume de heliotropos que aún yerra («símbolos» respectivos de la pureza que se desvanece en la muchacha y del candor que, *pese a todo,* aún perdura en ella) nos indican el pensamiento soterrado de quien nos habla desde los versos, ante el que sólo nos es dable asentir conociendo la temprana edad en que el poema fue concebido.

Lo que me importa destacar de este análisis es que, como pensábamos, un poema es más poético cuando asentimos plenamente al contenido anímico que se nos revela como propio del personaje poemático que nosotros imaginamos

ser «el autor», o como propio de alguien con quien ese personaje se solidariza (caso del poema «Adolescencia» tal como lo conocemos). Y que esa intensidad poética se va rebajando en la medida en que tal asentimiento lo hace (caso del poema «Adolescencia» cuando suponemos que el personaje que figura ser «el autor» no es muy joven, sino un hombre completamente maduro), hasta llegar al inexpresivo cero de la lengua o a la expresiva (pero de otro modo) negatividad de lo cómico (caso de «Adolescencia» cuando creemos que desde el poema nos habla una mujer, en edad de razonable lucidez, acerca de sus amores con un hombre de cuarenta años).

Nos explicamos así que estéticamente nos entusiasmen poco los poemas a los que no podemos asentir del todo, aunque permanezcan más acá de lo que, para seguir con una metáfora que ya hemos utilizado, denominaríamos «barrera de la insensatez» o del «disentimiento absoluto». Veo un caso de ello (no sé si en compañía del lector) en la siguiente rima de Bécquer:

> Por una mirada, un mundo;
> por una sonrisa, un cielo;
> por un beso... yo no sé
> qué te diera por un beso.

Pese a que hace figura en alguna antología, no creo yo (y repito que ignoro si a todos los lectores les ocurre lo mismo) que en justicia pueda tributarse a esta rima otra cosa que una moderada estimación. Su endeblez estética, si mi juicio no se equivoca, ¿dependerá de una cierta ineficacia en la función «individualizadora» del procedimiento empleado? Yo diría que tal procedimiento (ruptura en el sistema de la equidad) cumple idóneamente su cometido, pues expresa con «justeza», en principio, la intensidad de una pasión erótica. (Tanta es la fuerza de ese amor que por una mirada, por

una sonrisa, por un beso del ser amado, el poeta ofrece mucho más de lo que normalmente por esas realidades se ofrecería.) Pero si no es achacable el escaso acierto al artificio usado, no cabe duda, de ser exactas nuestras suposiciones anteriores, que la culpa habrá de cargarse en la cuenta del asentimiento. Y efectivamente, en mi opinión, así ocurre. Mi experiencia de lector de ese poemilla, por lo menos, se resiste a admitir como legítimo, en la situación allí presentada, el cósmico intercambio que el protagonista poemático solicita (y en consecuencia, la representación sentimental aludida se me antoja poco auténtica). Me parece que dar un mundo, un cielo, etc., es demasiado dar, en esas condiciones de la rima y sin más preparación o sugestión sobre el lector [7], por muy hermosa que fuese la dama y muy enamorado que ese protagonista anduviese. Si comparamos esta pieza con alguna otra que usa de idéntico tipo de ruptura, se verá la diferencia a este respecto. Cuando Bécquer afirma:

> Si de nuestros agravios en un libro
> se escribiese la historia,
> y se borrase en nuestras almas cuanto
> se borrase en sus hojas,
>
> te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
> tu amor huellas tan hondas,
> que sólo con que tú borrases una,
> las borraba yo todas.

el desequilibrio entre lo recibido y lo otorgado lo entendemos en su contexto como perfectamente legítimo: nos con-

---

[7] El intercambio a que el personaje de la rima aspira podría ser plenamente poético en el caso de que el autor hubiese, en versos anteriores, o en el interior de otro contexto, «obligado» al lector a «aceptarlo». Tratándose de poesía hablamos siempre de lo que ocurre *de hecho* en el poema concreto.

vence, dentro del ámbito evocado y en relación con él, que ese enamorado, llevado por su pasión, pueda, efectivamente, mostrarse lleno de una generosidad que sólo consiste en perdonar las injurias más ampliamente que su amada. Asentimos del todo al contenido anímico cuya contemplación se nos quiere trasmitir y la comunicación se realiza con entereza. En el otro caso menos feliz, ocurre lo opuesto. Como sólo a regañadientes «aceptamos» la representación interior del poeta, la comunicación se establece con dificultad, y adviene por fin, pero como degradada, como empobrecida.

Por su semejanza con el caso que acabo de presentar, estamos ya en disposición de adivinar cuál sea la razón de que resulten poco eficaces los procedimientos (metáforas, etcétera) que en el interior del curso poemático sentimos como «exagerados». Los artificios a los que calificamos tan peyorativamente, aunque «individualicen» de manera cabal la palabra, nos emocionan poco estéticamente porque la representación que nos sugieren se nos aparece, dentro del poema particular en que se hallan albergados, no como un hecho fatal, necesario en la fluencia anímica del autor en aquel instante, y, por tanto, «legítimamente nacido», sino como la frívola articulación, más o menos gratuita y menos legítima, de un espíritu que actúa en tal momento de modo algo o muy caprichoso. Por consiguiente, no damos a esa representación el suficiente crédito, no asentimos a ella con bastante firmeza, y la intuición poética nos llega así desmayada y empalidecida. Y si lo exagerado del recurso presuntamente lírico llega al extremo, no cabe duda que entraríamos de lleno en el reino de lo que en este libro hemos designado con el nombre técnico de «absurdo».

Tomemos aún otro ejemplo de poema que pasa de ser poético a serlo menos o no serlo en absoluto, según quien sea el personaje que imaginamos como hablante:

> Catalina María Márquez,
> ¿cómo has *tenío er való*
> de casarte con Juan Lucas
> estando en *er* mundo yo?

Si suponemos que esta breve copla popular la dice (por ejemplo, en una comedia) el novio abandonado, cuya conciencia del propio valer y, sobre todo, de la calidad y grado de su amor, no ha sido anulada por su desgracia amorosa, sino más bien virilmente exaltada, nosotros percibiremos tales versos como intensamente poéticos en su concisión, y ello, porque otorgamos con plenitud nuestro asentimiento a esa conciencia y a ese orgullo que se nos transparentan humanamente justificados y hasta diríamos que con un cierto deje de entereza moral. Pero si en tal comedia, ese mismo novio nos hace dudar de que sus palabras tengan tan justos motivos, disminuiremos nuestra aquiescencia en las proporciones mismas de nuestra duda, con lo que el efecto estético quedará igualmente rebajado. Y si ahora ponemos la copla en boca de un padre egoísta que lamenta, en virtud de intereses mezquinos, el matrimonio y felicidad de su hija, la corta pieza quedará francamente derrotada como poema, porque en tal caso no se produce en grado suficiente la indispensable aquiescencia del lector a los sentimientos del personaje, que juzgaremos absurdos; y si este poemita se lo atribuimos, digamos, en otra pieza teatral, a un fracasado pretendiente de la guapa muchacha, física y anímicamente grotesco, un tipo feo, gordo, calvo y por añadidura nada joven, además de torpe y ridículamente pretencioso en su vanidad, es posible que obtengamos sin mucho esfuerzo la risa de los espectadores, sobre todo si el hombre que ha triunfado como marido posee esa especie de virtudes que parecen suscitar con más frecuencia el amor de una mujer: inteligencia, simpatía y prestancia física.

Véase, pues, cómo unos mismos versos nos dan alternativamente la impresión de poéticos, menos poéticos, absurdos o cómicos, según vayamos modificando nuestra actitud frente al contenido anímico del personaje: asentimiento en un caso, asentimiento menor en el otro; disentimiento y no tolerancia en el tercero, y disentimiento pero tolerancia en el último.

LA CALIDAD DE UN INSTANTE POÉTICO, RELATIVA AL GRADO CON QUE SE CUMPLE LA TERCERA LEY DE LA POESÍA

Pasemos ya a la ley tercera: nos encontramos ahora frente a otro tipo de asentimiento que, enunciado en su forma más simple, habría de ser llamado, según nos consta, «asentimiento a la identificación del «autor» que nos parece real con el personaje imaginario que en el poema lo representa», pero que dicho de modo más preciso sería mejor denominarlo, como antes hicimos, «asentimiento a la aquiescencia con que el «autor» se adscribe a su representante poemático». Tras lo que hemos afirmado acerca de las imitaciones y su influjo negativo sobre nuestro asentimiento, y consiguientemente, sobre el efecto estético que el poema poco personal nos produce, poco debemos de añadir, pues claro está que ese asentimiento nuestro de que ahora hablamos lo daremos con más plenitud cuanto menos imitativo sea el poema, con lo que a éste nos lo representaremos como estéticamente más valioso. Tenemos, pues, tres fenómenos conexos entre sí, según una relación de efecto a causa: emoción poética > asentimiento a la confusión autor-personaje > personalidad del poema. A mayor personalidad poemática, mayor asentimiento de esa especie, y a mayor asentimiento, mayor emoción poética. Puesto en estilo más llano: el hecho

indiscutible de que un poema nos guste más cuanto más personal, esto es, cuanto menos imitativo sea, y que no nos guste si *en absoluto* no es, en ese sentido, personal, manifiesta en diáfana evidencia lo que precisamente se trataba de demostrar: que el cumplimiento más perfecto de la tercera ley (que, como acabo de decir, y es obvio, se relaciona con la personalidad de la voz del poeta) intensifica el efecto estético, mientras su incumplimiento lo anula. Tal, lo que hemos averiguado antes para las otras dos leyes poéticas, y aún antes, para las tres del chiste.

CAPÍTULO XXI

PROCEDIMIENTOS EXTRINSECOS Y MODIFICANTES EXTRÍNSECOS PROPIOS DE CUALQUIER ÉPOCA[1]

DOS CONCEPTOS NUEVOS DENTRO DE NUESTRA TEORÍA: PROCEDIMIENTOS Y MODIFICANTES EXTRÍNSECOS EN SENTIDO ESTRICTO

Una vez que, en el capítulo anterior, hemos precisado con suficiente rigor la significación del asentimiento y del disentimiento considerados en sí mismos y considerados en su proyección social, nos conviene ascender hasta otros conceptos que se les relacionan. A lo largo del presente libro vinimos examinando las condiciones del cumplimiento de la primera ley poética, que hemos denominado «*intrínseca*». Para obtener la «individualización» en que esa ley consiste se precisaba, como sabemos, de una sustitución, esto es, de un

[1] A estos procedimientos y modificantes extrínsecos «propios de cualquier época» los vamos a llamar también «duros» por su carácter perdurable, en tanto que llamaremos «blandos» a los procedimientos y modificantes extrínsecos de carácter fugaz, que hemos de examinar más adelante (capítulos XXV-XXVIII).

procedimiento retórico. Quisiera ahora mostrar que ocurre algo por completo semejante por lo que toca a la ley «extrínseca», en la que vienen a confluir, dijimos, las leyes «segunda» y «tercera» de la poesía. También la ley extrínseca, el asentimiento, se cumple en todo caso a través de un cierto moldeamiento expresivo, al que, por razones de simetría y de economía terminológica, podremos denominar igualmente «procedimiento», «recurso» o «artificio», siempre que añadamos a esos nombres apellidos diferenciadores. Y así diremos que existen dos clases de procedimientos: procedimientos «intrínsecos» y procedimientos «extrínsecos», según se refieran a la primera ley o a esa otra compleja que engloba y reúne dentro de sí las otras dos leyes de la poesía que acabo de mencionar.

La metáfora es, por ejemplo, un procedimiento «intrínseco», pues sirve para «individualizar» desconceptualizadoramente la significación. ¿Cuál será el procedimiento «extrínseco» correspondiente que nos lleva a asentir? Sin duda lo será la «adecuación metafórica», esto es, el perfecto ajuste de un plano real con respecto a un plano evocado con el que aquel se compara.

Y ahora nos damos cuenta de que lo mismo que todo artificio intrínseco se conecta a un modificante que lo produce, todo artificio extrínseco ha de tener al lado algo que le otorgue el ser. Y no hay ninguna razón en contra y sí varías a favor de que a ese algo le concedamos la denominación de «modificante extrínseco», concepto que se opondrá así, ya desde su designación, al nombre paralelo de «modificante intrínseco», al servicio, este último, del procedimiento que hemos designado con esa misma calificación.

Los modificantes extrínsecos son, sin excepciones, creencias, opiniones, saberes nuestros sobre el mundo. Y así, vemos que constituyendo en la metáfora procedimiento extrín-

seco lo que hemos llamado «adecuación metafórica», el respectivo modificante hemos de buscarlo en el conocimiento que tenemos de la índole de esos dos planos que en la imagen vienen a coincidir. Cuando un poeta dice: «cabello como el oro», nosotros asentimos porque la comparación nos parece «adecuada»; pero la adecuación misma, o «procedimiento extrínseco», depende, sin duda, de algo que le es previo: *un conocimiento nuestro* acerca del color del oro y del cabello. Tal es el modificante extrínseco. Porque *sabemos* (modificante extrínseco) que el color del oro y el de cierto tipo de cabello son semejantes, la expresión «cabello como el oro» se nos antoja «adecuada» («procedimiento extrínseco») y, por consiguiente, asentimos.

Algo similar sucede en todos los demás casos. Si la frase «más vale morir en pie que vivir de rodillas» resulta poética, no sólo es, pensábamos, porque en ella se «individualiza», a través de una ruptura del sistema («procedimiento intrínseco») el grado con que alguien ama la libertad, sino también porque asentimos al contenido anímico así singularizado y desconceptualizado. Pero para que tal asentimiento se dé en nosotros, necesitamos *creer* (modificante extrínseco) que la libertad es un bien y, asimismo, *pensar* que el sacrificio de la vida en aras de ese bien es, a su vez, un bien; de otro modo, que morir por la libertad no es absurdo, sino, al revés, ejemplar. También aquí, por tanto, el modificante extrínseco es una *opinión* nuestra y el procedimiento extrínseco correspondiente, una «adecuación», la «adecuación heroica», la ajustada correspondencia del heroísmo (morir voluntariamente) al objeto que lo produce (defensa de la libertad). Cosa que, repito, sucede, *mutatis mutandis,* siempre: *la «adecuación» de cada procedimiento intrínseco es el procedimiento extrínseco correspondiente.*

Con los cambios de rigor, lo dicho vale para el chiste. En el chiste es claramente analizable no sólo un procedimiento «intrínseco», tal como hemos venido comprobando, sino otro «extrínseco», acompañado en todo caso del correspondiente modificante. Y así, en la metáfora cómica («procedimiento intrínseco»), la «inadecuación tolerable» sería el «procedimiento extrínseco», mientras el «modificante extrínseco» coincidiría en su enunciado abstracto con el de la metáfora poética: nuestro conocimiento de las realidades comparadas. Eliminada la piedad, llamar Venus a una mujer fea y sin brazos nos hace reír, concluíamos, porque lo propio de Venus no es la manquedad, sino la belleza, aunque accidentalmente la Venus de Milo haya perdido sus extremidades superiores. La inadecuación de esa metáfora es, por tanto, «tolerable» (procedimiento extrínseco) en cuanto que no ignoramos (modificante extrínseco) el hecho de la mutilación de la estatua famosísima.

Resultados idénticos obtendríamos analizando la frase:

> Más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas.

Aquí el procedimiento «intrínseco» es, como el lector ya sabe, la ruptura del sistema formado por el instinto de conservación. El procedimiento «extrínseco» lo constituiría la «inadecuación heroica tolerable», y el modificante respectivo habría de ser nuestra opinión de que pensar que sea bueno morir por las reglas de la medicina es una tontería en la que un médico, si se profesionaliza excesivamente, no sería completamente imposible que de algún modo cayese.

Completemos lo dicho con el análisis de otros dos ejemplos, pero aligeremos la exposición, indicando sólo cuáles sean los modificantes «extrínsecos» que respectivamente les

afectan. En la frase de Gogol, reproducida por nosotros en el t. I, pág. 524, de este libro:

> Robas demasiado para un funcionario de tu categoría,

tendremos el modificante extrínseco en el hecho, en cuanto *sabido* por todo lector, de que la inmoralidad administrativa no es cosa absolutamente desconocida en el planeta que habitamos, aunque la «función» de un administrador no sea precisamente el acto de robar. Y algo parecido sucede en el chiste acerca de Bernard Shaw, que hemos citado varias veces (t. I, pág. 524): el modificante «extrínseco» es allí doble: en primer lugar, nuestro *conocimiento* de la fama de avaro que el gran dramaturgo tenía y, en segundo lugar, nuestra *creencia* de que un escritor puede interesarse en el dinero tanto, al menos, como un productor cinematográfico en el arte [2].

CONCEPTO MÁS EXTENSO DE SUSTITUYENTE Y, POR TANTO, DE PROCEDIMIENTO Y MODIFICANTE EXTRÍNSECOS

En todo este libro hemos venido utilizando un concepto de sustituyente que mirado desde nuestro radical propósito nos ha rendido un servicio cabal, pero que contemplado desde otros ángulos del gran problema estético acaso se nos antojara como innecesariamente angosto. Ensanchémoslo, pues.

---

[2] Hemos dicho que un chiste mejora si «toleramos» más la «rigidez» en que consiste. Esto significa que si a un chiste que ya tenía un modificante extrínseco productor de tolerancia, le añadimos otro distinto, forzosamente ha de mejorar: tener dos modificantes extrínsecos, como el chiste que menciono en el texto, a efectos cómicos es siempre mejor que tener sólo uno.

Como sabemos, un poema está generalmente compuesto por un número más o menos cuantioso de descargas poéticas. El presente volumen sólo se ha ocupado de estas unidades mínimas de poesía y únicamente por vía excepcional ha prestado atención al poema entero en cuanto entidad estética superior. He tenido que trabajar de ese modo analítico para poner un principio de claridad en la labor proyectada, pues parece incuestionable que reduciendo el fenómeno a su línea más simple, esto es, desembarazándolo de las ofuscantes complicaciones que en un poema completo se dan, podríamos observarlo más en su esencia[3]. Al operar así, no sobre el gran organismo poemático, sino sobre una sola de sus minúsculas células, se nos presentó la tarea poética como consistiendo, substancialmente, en un sustituyente obtenido a través de un procedimiento intrínseco y de otro extrínseco.

Creo que ya es hora de extender generosamente dos de esos tres conceptos (sustituyente y procedimiento extrínseco), viendo que la actividad de tales ingredientes sustantivos no se reduce, como es lógico, al estrecho campo en que los hemos sorprendido, sino que se dilata en otros cada vez mayores: el poema en conjunto, el libro de poemas, la obra total de un escritor, la producción completa de una generación de artistas, la de una época, de un siglo, de una nación, de un conjunto de naciones (las occidentales, por ejemplo), etc.; y en fin, la goetheana «literatura universal» («Weltliteratur»)[4].

---

[3] Y pudimos, a su vez, hacer esto al averiguar que hay poesía fuera del poema y sólo tras esa averiguación.

[4] Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, 31 de enero de 1827; Kunst und Altertum (1827). Idea semejante puede verse en Emerson, en 1844 (*Essays*, 2, VIII): «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos» (Shelley, por

Que eso sea así no tiene nada de extraño. ¿Qué es, en suma, un sustituyente? En el t. I, pág. 104 definíamos este concepto como aquella expresión en la que se ha depositado cierta significación «individualizada». Pero ahora nos conviene emplear otras palabras para decir lo mismo. No nos costará gran esfuerzo llegar a la conclusión de que sustituyente, en el sentido que a esta palabra insuflábamos, vale tanto como «unidad de poesía»; o sea, tanto como «organismo que considerado independiente y a solas sigue actuando sobre nuestra sensibilidad de lectores por contener una carga de significado único asentible».

Si hemos convenido en que uno solo de los varios estallidos emocionales concurrentes en un poema forma en sí mismo una unidad suficiente de poesía, no es menos cierto que también está plenamente justificada la opinión tradicional, según la cual, la unidad poemática *por excelencia* es el poema entero, cuyo sentido es siempre singular.

No cabe duda: un poema entero en cuanto tal integra una unidad indestructible de emoción, distinta a la que cualquier otro poema nos proporciona. Mejor aún: esa emoción que la totalidad nos inspira no es exactamente tampoco la *suma* de las emociones particulares que cada uno de sus instantes, en sí mismos, nos deparaban. Es algo más que eso, o dicho más precisamente, es algo diferente de eso [5].

---

su parte, en 1821 había hablado de un solo poema infinito *(A defence of poetry*, 1821).

[5] La razón, según creo ver, es ésta:

Si llamamos

$$A_1 \; A_2 \; A_3 \; \dots \; A_n$$

a los sucesivos sustituyentes de un poema, es posible que cada uno de ellos, o de entre ellos, varios, *modifiquen* a los otros, o a algunos de los otros. Cabe que A_1, por ejemplo, modifique a A_2 y a A_n o vice-

Al llegar a este punto en nuestras reflexiones, se nos hace ya forzoso admitir un concepto más holgado de sustituyente; porque decir que un poema en su totalidad es una unidad no descomponible de poesía equivale a afirmar, según convinimos, que un poema es un sustituyente.

Pero ahora debemos ascender a un nuevo concepto, más comprensivo que el anterior. Intuitivamente sabemos que un poema aislado contiene menos energía poética que si lo miramos en el interior de un libro, en cuanto éste sea una construcción coherente y no una simple colección arbitraria de versos. Y así, ante una canción de Lorca, si la leemos desligada de las otras canciones suyas, cuya existencia ignoramos, disfrutaremos de un goce menor que la proporcionada por esa misma canción cuando orgánicamente conexionada con sus compañeras.

Ampliemos ahora más nuestro punto de vista y pensemos en la obra conjunta de un solo escritor; veremos que acaecerá algo parecido. Es un tópico de la historia de la literatura que a Lope hay que juzgarlo globalmente y no en cada una de sus comedias. Salvo unas pocas, las comedias de Lope, se ha dicho, son marcadamente inferiores a la totalidad de su producción escénica. (Lo mismo se ha afirmado de la producción pictórica de Picasso.) Pero lo que en Lope

---

versa. De este modo A_1 en su contexto ya no tendrá el valor de A_1 que poseía aislado, sino A_1 a_1. Poniendo el caso límite, la serie

$$A_1\ A_2\ A_3\ \ldots\ A_n$$

de que este poema consta ostentará en su conexión una significación poética de este tenor:

$$(A_1\ a_1)\ (A_2\ a_2)\ (A_3\ a_3)\ldots\ (A_n\ a_n)$$

en que $a_1\ a_2\ a_3\ \ldots\ a_n$ representa el resultado de la nueva modificación que cada término respectivo $A_1\ A_2\ A_3\ \ldots\ A_n$ sufre por su coexistencia con el resto de ellos.

(o en Picasso) es algo especialmente característico, pasa en otro grado a cualquier personalidad literaria (y no sólo literaria). Esto nos lleva a la conclusión de que, en un libro, cada poema intensifica a los restantes; y que, trazando un círculo de diámetro mayor, lo mismo ocurre en la obra completa de un poeta: cada libro transforma a los que le siguen y anteceden, de forma que ese libro o ese acervo de libros se tornan en respectivos sustituyentes de mayor complejidad.

¿Por qué sucede así? Se nos ocurre una primera razón que en seguida entenderemos como sólo parcial. En un pasaje del presente volumen hemos afirmado que un sustituyente será de más calidad que otro si con respecto a él se manifiesta en posesión de más vasta y más complicada textura. Un libro entero de cualquier poeta constituye una unidad significativa de gran complicación y vastedad y ello por sí solo es motivo bastante para pensar esa unidad como de mayor valía que cada uno de sus componentes, los cuales relativamente aparecen como más limitados y simples. Si no nos engañamos en esto, fácil es colegir que sucederá lo mismo, pero superlativamente, a la producción total de un escritor.

Mas, como acabo de adelantar, esta causa es únicamente parcial. Explica bien el hecho, obvio por completo, de que sea más el todo que la parte, pero no nos aclara por qué cada parte, *en sí misma,* al entrar en colisión con las otras fraternas, acrece en emotividad. Pues, como he dicho, si leído el todo, releemos la parte, esa parte al ser así recibida nos conmueve más que cuando la pensábamos solitaria, única o casi única producción de un artista que llamaríamos ocasional.

El origen de este fenómeno lo veo en la ley del «asentimiento». Para contemplarla funcionando al desnudo en un caso concreto, imaginemos dos poetas distintos que hubiesen escrito de adolescentes sendos libros de alguna calidad, aunque con los defectos y las insuficiencias propias de la inexpe-

riencia juvenil. Teóricamente podemos suponer que el mérito de esos libros fuese, en principio, parejo. Mas uno de tales poetas se agotó pronto, acaso en ese inicial libro inmaturo, mientras el otro fue creciendo, y, para ilustrar mejor nuestro caso con una suposición extrema, nada nos impide imaginar que alcanzase una cima de genialidad.

Nosotros ahora tenemos en las manos las obras primerizas de ambos poetas. Somos personas sin prejuicios y nuestro criterio es recto y seguro. ¿Nos parecerán hoy ambos libros, como en otro tiempo, de gemelo valor? En el caso del poeta primero, la inmadurez del libro se nos ofrecerá como síntoma de la esterilidad subsiguiente, y, en consecuencia, no «asentiremos» o «asentiremos» con mediocridad a los momentos felices que contenga. En el caso del poeta segundo, atenderemos únicamente a esos instantes de perfección, veremos en ellos el augurio radiante de una obra poderosa, acaso su raíz necesaria, y no pararemos mientes en los otros de logro menos afortunado. Nuestro «asentimiento» a sus momentos de acierto, está asegurado por la experiencia que tenemos de la labor posterior del artista excelso, y la emoción que contenga cada uno de esos poemas la experimentaremos al máximo. De este modo, el caudal de estremecimiento que obtengamos ante el susodicho par de obras diferirá; los libros que nacieron como mellizos en nuestra estimación pretérita, se han tornado después desiguales en cuanto a su mérito, gracias a la filtración invisible de un mágico ingrediente nuevo, que ahora obra enérgicamente y antes no existía. La ley del «asentimiento» ha realizado eso que se parece mucho a un milagro.

Algo semejante ocurrirá en el interior de un libro. Pongamos, para continuar el ejemplo antes propuesto, el caso de las canciones lorquianas. Una masa compacta de poemas de esa clase agranda el valor aislado de cada una de ellas,

pues al contemplar la muchedumbre poemática trabada por un estilo y una concepción coherentes, comprendemos hasta qué punto cada una de esas canciones ha nacido como algo fatal, manantío natural y necesario del espíritu de su autor. Nuestro «asentimiento» se produce con radicalidad y el poema nos llega sin trabas.

Si esta teoría la aplicamos ahora a la obra conjunta de una entera generación no arribaremos a conclusiones divergentes. Pensemos en la literatura del 98. El tema de Castilla, por ejemplo, es común a varios de sus representantes. De Castilla nos habla Antonio Machado, nos habla Unamuno, nos habla Azorín. Cada uno de ellos lo hace, por supuesto, desde una diferente perspectiva, como una variedad sorprendentemente nueva que no impide la unidad más profunda que entre todos obtienen. Es evidente que nosotros al percibir en cada autor particular la modulación individual del *leit-motiv* propio de la generación, lo escucharemos con el respeto acrecido de lo que advertimos con una significación más dilatada y todavía de más raigambre, pues la vemos inserta *con originalidad* (esto es esencial; sin originalidad, no hay más que plagio) en una trabazón extraindividual abarcadora y coherente que se hace emblema de todo un momento literario. Para concentrarnos en un solo caso concreto, refirámonos a Azorín. Dentro de la obra de Azorín, por ejemplo, el tema de Castilla se nos aparece en toda su *legitimidad* y le concedemos un «asentimiento» de más robusta energía por la existencia a su lado de figuras como las de Unamuno o Machado. (Y lo mismo diríamos de la de éstos en relación a la de aquél.) Nuestra emoción ante la literatura azoriniana ha aumentado porque la de Machado y la de Unamuno, a este respecto, forman parte del procedimiento extrínseco que la alimenta, de modo parecido a lo que ocurría en las canciones lorquianas, cada una de las cuales estaba así realzada,

intensificada por el cuantioso resto al llevarnos éste a un asentimiento de mayor plenitud.

Llegamos aquí a un resultado paradójico en la apariencia. La impresión que nos causa Azorín está en parte debida a nuestra lectura de los otros componentes del grupo. Nos aventuraríamos a decir, con palabras más apretadas, que dentro de una generación el valor de cada uno de sus representantes depende en cierto grado del valor de los otros. Cuanto más grandes sean éstos, más grandeza alcanzará aquél. Se nos abulta entonces el absurdo que representaría un sentimiento como el de la envidia, desgraciadamente no siempre ajeno al ánimo de la grey literaria. El envidioso desea la supresión del envidiado. Pero como acabamos de entender, suprimir a los compañeros de generación es amenguar la calidad de la propia obra. Quien así envidia elige su propia merma sin saberlo. El zapatero de la esquina puede envidiar al de la acera de enfrente sin que les ocurra nada a los zapatos en los que se afana, y puede hacerlo, igualmente, sin mayor perjuicio material, el sastre y el carpintero, y hasta el médico o el abogado. El artista, nunca, porque para éste, amar al prójimo equivale a amarse a sí mismo, y odiarlo a odiarse.

Escribe Eliot que toda literatura nacional forma un sistema, y que el ingreso en ese sistema de una obra verdaderamente nueva trae consigo un trastorno en las relaciones y la red de fuerzas de todo el conjunto [6]. Nosotros podemos

---

[6] «What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves which is modified by the introduction of the new (the really new) work which arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted (...). Whoever has approved this idea of

aceptar esas aseveraciones, pero además acaso estemos ahora en condiciones de dar razón de ellas. Lo que en Eliot era el desarrollo puramente descriptivo y todavía intuitivo de una intuición goetheana[7], sin entrar en su explicación profunda, y de una idea de Bergson[8] (véase la nota 6 en esta misma página), tal vez podamos transformarlo en una exposición de carácter acentuadamente lógico y que desearíamos penetrante.

Un libro es un sustituyente y la obra de un miembro de una generación también lo es, al *insertarse*, los poemas de ese libro o ese libro como tal en un conjunto más amplio, inserción, que al formar parte del procedimiento extrínseco correspondiente[9] nos lleva a un asentimiento más cabal. ¿No será entonces un sustituyente asimismo la literatura de una época, la romántica, por ejemplo, o la barroca? ¿No servirán para ella los argumentos que acabamos de ofrecer al pensar

---

order (...) will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past» (T. S. Eliot: «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Essays*, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1960, pág. 5). Esa misma idea, referida a la música, puede verse en A. Gehring: *The Basis of Musical Pleasure*, New York, 1910, pág. 34. Por otra parte, ya H. Bergson había hablado de un presente creador del pasado (véase *La Pensée et le mouvant*, 1934, págs. 23-24). También Ortega incide en este pensamiento en *Guillermo Dilthey y la idea de la vida*, Obras Completas, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1937, VI, págs. 167-168.

[7] Véase la nota 4, pág. 90.

[8] Tynianov expone una idea algo semejante cuando dice que cada elemento de una obra entra simultáneamente en relación con la serie de elementos similares de otras obras-sistemas y hasta de otras series, amén de con los demás elementos del mismo sistema (citado por Todorov: L'hérétage méthodologique du formalisme, L'Homme, vol. V, número 1, París, 1965).

[9] El procedimiento extrínseco de un significado es *siempre* su adecuación. En este caso, la inserción de la parte en el todo hace que veamos esa parte como más adecuada, y por tanto tal inserción formará parte del procedimiento extrínseco.

en Machado, Azorín, Unamuno? ¿Y no pasará lo mismo con la totalidad de una literatura nacional, por ejemplo, la española? Cuando los críticos han intentado hallar los caracteres generales de una época o de una literatura, en su conjunto, estaban, acaso sin percatarse técnicamente de ello, dando por sentada la existencia de esas complejas realidades como sustituyentes o unidades de significación. Pues si no lo fuesen, no habría por qué buscar los rasgos generales que las distinguen, que es tanto como andar tras el hallazgo de un sustituyente logrado en común.

Cada época y cada literatura nacional es un organismo; es, en efecto, una estructura, un «sistema», y los motivos que nos llevan a creerlo así son los que ya hemos esgrimido. Imaginemos un caso de máxima ejemplaridad a este respecto. Tomemos de nuevo a Unamuno, pero enfrentémoslo ahora no con otro escritor de aproximadamente sus mismos años, como hemos hecho antes, sino con alguien perteneciente al pasado: con Quevedo, por ejemplo. ¿No vemos una relación entre ambos, y no nos tienta hablar en seguida de «hispanismo»? Lo que hay de común entre la obra de los dos ingentes autores es, positivamente, eso que nos apresuramos a designar como «españolía». Ahora bien: al ver esa españolía traspuesta con *originalidad* en el vasco (o en Quevedo) sentimos su obra como oriunda de algo radical, algo tan de raíz que en cierto modo excede incluso a la persona misma. Nuestro «asentimiento» será rotundo y rotunda nuestra impresión de lectores, una vez cumplida la otra condición poética que sabemos.

En suma: nuestra lectura de Quevedo es un elemento que integra el procedimiento extrínseco que opera sobre nuestra lectura de Unamuno, pero, a su vez, nuestra lectura de Unamuno actúa, en igual sentido y con idéntica fuerza, sobre nuestra lectura de Quevedo. Lo que acabamos de averiguar

podemos, sin duda, generalizarlo, aunque no en todos los casos el hecho sea tan evidente como en el aducido. Nos permitiremos decir con Eliot y con su antecedente, Bergson, así como con sus coopinantes [10], que el presente altera el pasado, pero añadamos por nuestra parte que esto ocurre porque la ley del «asentimiento» se interfiere entre nuestros ojos y la recepción en nuestra psique del poema que tenemos delante.

En suma: nos hallamos frente a un concepto de «procedimiento extrínseco» de mucha mayor amplitud que el manejado hasta ahora por nosotros; dilatación que se corresponde con la que antes hemos efectuado en los conceptos de procedimiento intrínseco o sustitución > sustituyente que se le relacionan de una manera necesaria. Procedimiento extrínseco era para nosotros, al principio, de un modo restringido, un módulo expresivo que nos permitía asentir a una significación, previamente «individualizada» a través de otro procedimiento (en sentido restringido igualmente) de tipo intrínseco; la metáfora, la onomatopeya, la antítesis, la ruptura del sistema, etc. De pronto, al ensanchársenos la idea de sustituyente y, por tanto, la idea, que le es anterior en una relación de efecto a causa, de sustitución o procedimiento intrínseco, hubo de adquirir también mayores proporciones su indispensable *a latere* la idea de procedimiento extrínseco, en cuanto modo de expresión, que nos permite asentir, en nuestro criterio actual, a esas significaciones de mayor complejidad y riqueza que en tan vastos sustituyentes se incluyen. En todos los casos que hemos ido presentando, el procedimiento extrínseco en cuestión consistía en la mayor adecuación de la significación poemática, *al insertarse* ésta en un cuerpo más amplio. De otro modo: el procedimiento ex-

[10] Véase la nota 6 a este capítulo.

trínseco consistía *de hecho* en la *inserción* de la obra o sustituyente de que se trataba en un todo, organismo o sistema que lo admitía como parte, acreedora en cuanto tal de un asentimiento acrecido. El modificante extrínseco que motiva ese aumento de la aquiescencia sería, a todas luces, en cada uno de los supradichos casos, nuestra *creencia* (siempre los modificantes extrínsecos, vuelvo a decir, son *creencias nuestras)* de que poseen un carácter más natural, irremediable y, en consecuencia, legítimo, los fenómenos espirituales cuanto más se repitan en ocasiones y circunstancias, y bajo formas y modos, que entre sí difieran con mayor discrepancia.

LA «ADECUACIÓN SENTIMENTAL» COMO PROCEDIMIENTO EXTRÍNSECO EN SENTIDO AMPLIO. PERCEPCIÓN DE SENTIMIENTOS ERRÓNEOS: LA POESÍA SENTIMENTALOIDE

Pero una vez que hemos separado, por dilatación, el concepto de procedimiento extrínseco del concepto paralelo de procedimiento intrínseco en sentido estrecho (metáfora, sinécdoque, etc.), nos hallamos en disposición de entender una serie de fenómenos literarios que, sin esa amplificación, habrían de permanecer al margen de nuestras reflexiones. Podemos, pues, examinar ya, en relación con el asentimiento, no la estricta significación que viene dada en cada uno de esos mínimos recursos expresivos, que, tomada tal expresión en su sentido menos generoso, hemos denominado intrínsecos, sino, en general, *todas las significaciones poemáticas, con indiferencia de su simplicidad o complicación.* No nos importará, en adelante, por consiguiente, que se trate de la significación de una sencilla metáfora o la mucho más vasta y rica de un poema entero o de un conjunto de poemas, etc.

Y así, una composición literaria, o acaso la obra completa de un autor, nos desagradan, en ocasiones, no por carecer de representaciones que nos den la impresión de «individualizadas» (ley primera de la poesía), sino porque éstas, aunque «individualizadas», no se dejan asentir, o sólo lo hacen en proporción insuficiente. Tal ocurre, por ejemplo, con la literatura o el arte sentimentaloide. Pero ¿por qué?

La frase «literatura o arte sentimentaloide» puede significar a veces «obra con un sentimiento mal expresado». Mas en muchas ocasiones no quiere decir esto. Hay sentimientos bien expresados que son, no obstante, sentimentaloides. Cuando en tales casos decimos que un poema es «sentimentaloide» no nos referimos tampoco a un hecho de cantidad. No es un sinónimo que usamos para indicar que aquel poema es «sumamente afectivo», pues cabe incluso que su pretendida afectividad sea relativamente pequeña; y aunque la peyoración indicada acuse una demasía, tal exceso no resulta de una consideración abstracta, como por ejemplo, el pensamiento general de que debamos ser hasta determinado grado pudorosos en la exhibición de nuestra intimidad, sino de una consideración *concreta:* exceso con respecto al *concreto* objeto excitante.

Lo sentimentaloide se produce cuando media un error en la relación sentimiento-causa. Se trata siempre de una cierta incongruencia en nuestra respuesta afectiva a un motivo. La afectividad, para que sea plenamente poética, necesita la plenitud de nuestra aquiescencia. Pero tal plenitud no la otorgamos sino cuando el sentimiento que el poema nos muestra lo juzgamos, a la manera implícita que es propia de esta especie de juicios, como correcta reacción a su correspondiente estímulo. En la medida en que tal ajuste no se produzca, nuestro asentimiento padecerá, pudiendo llegar a extinguirse si el desequilibrio traspone un límite preciso, más

allá del cual comienza el reinado del chiste o del absurdo. Llorar demasiado el poeta ante realidades que en su contexto poemático son juzgadas por el lector como no merecedoras de lágrimas, es un método seguro para conseguir que éste no llore y a veces para conseguir que se ría. Sin llegar casi nunca a tal extremo, la impaciencia que en ocasiones experimentamos ante algún que otro poema romántico, por ejemplo, suele nacer de ahí. El cultivo del sentimiento en el arte no es de ningún modo un demérito; al contrario, el mal empieza cuando practicamos el don de lágrimas a destiempo, porque corremos el riesgo de que los lectores se den cuenta de ello antes que nosotros y sólo nos acompañen sus displicentes sonrisas. Como el romanticismo creía que llorar era interesante, propendía, en algunos de sus representantes y no en sus buenos momentos, claro está, a hacerlo ante cualquier cosa, incluso ante aquellas que «no merecían la pena». Pero en esto se hace preciso matizar: la idea de que un sentimiento no guarda proporción con su causa, tampoco cabe deducirla de modo general, sin tener en cuenta quién es el personaje que así se equivoca. Pues no podemos exigir a un muchacho la misma «precisión» o «*adecuación afectiva*» (*«procedimiento extrínseco»*) que a un hombre maduro, al cual los años le obligan a contestaciones sentimentales más correctas. En el Juan Ramón Jiménez inicial, encontramos a veces la descripción de sentimientos que nos parecen encantadores porque están referidos a adolescentes; pero que serían inaceptables (no asentibles) en personas de más experiencia. Tal es lo que hemos visto no hace mucho, en su poema «Adolescencia» [11], que cuando lo suponíamos escrito por una muchacha de veinte años y referido a un hombre de cuarenta, en vez de ser recibido por nosotros con emoción,

---

11 Ese poema se reproduce en las págs. 76-77 de este libro.

lo disentíamos y recibíamos como si fuese un poema cómico; pero tampoco lo asentiríamos por completo, dijimos, si lo creyésemos, no de un Juan Ramón Jiménez juvenil, sino de un Juan Ramón Jiménez más maduro, ya que en tal caso encontraríamos al autor, merced a ciertas frases del poema (hojas muertas que caen, perfumes de heliotropos que *«aún»* yerran), incomprensivamente solidario y en pie de igualdad con la púber protagonista de la composición, a la que el lector, en cambio, conoce desde más arriba, y juzga desde allí como ingenua [12]. Por eso, la edad que un poeta tenga al escribir es muchas veces un dato esencial, sin cuyo conocimiento no es posible emitir un juicio medianamente responsable acerca de la calidad *objetiva* (subrayemos el calificativo) de una composición determinada: nuestro asentimiento está en juego y con él la posibilidad o al menos el grado de la emoción que vayamos a recibir.

Valga esta observación para el caso de que los sentimientos expresados en el poema hagan de algún modo *figura* en él de ser los del propio autor. Porque, claro está que cuando el poeta atribuye los sentimientos no a su yo literario o a un personaje con el que se solidariza, sino a otro frente al que se distancia y del que discrepa, la consideración de los años que el autor disfrutaba en el momento de escribir es indiferente a nuestra aquiescencia.

LA «ADECUACIÓN CONCEPTUAL» COMO PROCEDIMIENTO EXTRÍNSECO EN SENTIDO AMPLIO. PERCEPCIÓN DE CONCEPTOS ERRÓNEOS

Ampliemos las ideas anteriores a un círculo más vasto, y pensemos que lo que acabamos de establecer para el mundo

[12] Ocurre aquí algo muy parecido a lo que le pasa al lector de hoy con la «ingenuidad» de los artistas y escritores primitivos.

de los sentimientos, es igualmente válido referido al mundo de los conceptos. No sólo existen a veces en la poesía sentimientos que no deberían existir; en ella hay también en ocasiones pensamientos impropios de la madurez humana, y ante los cuales no asentimos. No me refiero, por supuesto, a la validez objetiva de los pensamientos poemáticos. No se trata de que lo que se dice en el poema se ajuste a los hechos reales, ni siquiera de ese modo indirecto que parece propio del arte, como cuando hablamos de «labios de coral» para indicar que los labios en cuestión son muy rojos. Un pensamiento objetivamente falso puede ser poéticamente asentible, si comprendemos como verosímil que alguien *sin dar muestra alguna de deficiencia* pueda pensar así. Pero en caso contrario, nos enfrentaremos con conceptos artísticamente inaceptables. Falsos no sólo desde el punto de vista de la realidad, sino desde el punto de vista de la poesía. Por su paralelismo con los sentimientos sentimentaloides, habría que llamarlos, un poco en broma, conceptos «conceptoides». Cuando un poema o una visión del mundo en su conjunto están construidos sobre una estructura lógica de esta especie, decimos que son infantiles, ingenuos, o bien ñoños, y literariamente los descalificamos [13]. Claro está que esta descalificación, resultado de nuestro disentimiento, puede ser absoluta o sólo relativa, y en este último caso, más frecuente que el primero, nos hallamos ante poesía degradada, pero todavía reconocible. *La «adecuación conceptual» sería, pues, aquí el procedimiento extrínseco,* cuyo respectivo modifican-

[13] Desde otro punto de vista, venimos a coincidir aquí con T. S. Eliot *(The use of Poetry and the use of Criticism,* Mass., Faber and Faber, 1933, pág. 96) que, aunque desde premisas puramente intuitivas, dice que la visión del mundo de un poeta debe ser juzgada por el lector como madura, coherente y fundada en la experiencia. Por supuesto, Eliot no explica por qué ello debe ser así, ni habla, claro está, de «asentimiento».

te habría de hallarse constituido (y lo propio diríamos del caso afectivo anterior y del axiológico de que inmediatamente hablaré) por nuestra experiencia de la realidad que nos eleva a una determinada idea o creencia sobre ella en cuanto al punto concreto de que se trate.

LA «ADECUACIÓN AXIOLÓGICA» COMO PROCEDIMIENTO EXTRÍNSECO EN SENTIDO AMPLIO: PERCEPCIÓN DE VALORES ERRÓNEOS

No sería difícil probar algo semejante para la percepción de los valores. La percepción de lo bueno y de lo malo, de lo heroico y de lo vil, de lo grande y de lo mezquino, etc., está sujeta al mismo tipo de errores que tratamos aquí de enjuiciar. Una jovencita inexperta y timorata, educada de un modo pacato, puesta a escribir, aun cuando no le faltase talento literario en otro sentido, podría dar un peligroso traspiés en el momento de tener que calificar, explícita o implícitamente, de mala o de buena una realidad moral, que el lector maduro y responsable, con más experiencia de la vida, conoce *(modificante extrínseco)* en dimensiones menos simplistas o sencillamente diferentes. Por otra parte, en la vida, pero también en el arte, encontramos casos de héroes que nos impacientan por la inutilidad cuando no por la equivocación de su heroísmo. Y sólo hay una cosa literariamente peor que llorar demasiado por motivos fútiles: que el autor se solidarice con un personaje poético cuando éste da su vida en pro de algo que los lectores, *ante los datos concretos del texto de que se trate,* saben de valor escaso o nulo y hasta negativo, y sin que medie tampoco una suficiente justificación subjetiva por parte del protagonista, que pueda humanamente explicar un sacrificio tan superfluo. Juzgamos entonces que

el poeta yerra gravemente en su percepción de la jerarquía axiológica, que su mirada desordena; y cuanto mayor sea el error, o sea, cuanto menos valga, a juicio del que lee, aquello que el «héroe» defiende y, por otro lado, menos satisfaga la subjetiva motivación que podría moverle, la corriente de nuestro asentimiento fluirá con menos energía, hasta secarse del todo en el caso extremo, puramente teórico, de que desciendan a cero esos dos elementos que lo condicionan.

Digo «puramente teórico» porque en la práctica literaria sería casi imposible, o imposible del todo, encontrar un ejemplo-límite del error que examinamos, precisamente porque el buen escritor, y aun el mediano, que son los únicos de que la crítica se ocupa, por definición han de evitar instintivamente fallos tan absolutos y aniquiladores. Y así nadie podría escribir en serio, por claramente disentible, una frase que dijese *sin más* algo como esto: «más vale morir que vivir sin el último modelo del Cadillac»[14]. Sin embargo, no sería muy trabajoso dar con ejemplos de más pálida y diluida «equivocación» en este sentido, ante los cuales, el lector, sin llegar a disentir por completo, experimenta una desapacible sensación de inconformidad, que se traduce en la menor plenitud de su aquiescencia. *La «adecuación axiológica» es, consiguientemente y a semejanza de los casos precedentes, un procedimiento extrínseco que nos permite asentir a la obra literaria de que se trate.*

Apliquemos aquí también lo que hemos sentado para los sentimientos erróneos: el disentimiento que suponemos se produce sólo en aquellos ejemplos en que hay solidaridad

---

[14] Claro está que siempre podría darse, aunque fuera difícil lograrlo, un contexto en que esta frase mereciese la aquiescencia lectora. En crítica, sólo caben juicios *concretos*, nunca abstractos. Pero sí podemos afirmar que, en principio, esa frase *concreta*, dicha «sin más», resulta disentible por inadecuación axiológica.

entre autor y personaje. Pero si el autor permanece libre frente a su criatura; si establece una distancia con respecto a ella, juzgándola desde más arriba en el mismo sentido que el lector, la cosa cambia, pues claro está que entonces habrá desaparecido la razón que debilitaba o anulaba nuestra aquiescencia.

EL GÉNERO LITERARIO, EL RITMO Y, CON MENOS EVIDENCIA, LA RIMA, SON PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS, EN SENTIDO AMPLIO, DEL CONTENIDO POEMÁTICO

¿Y no podríamos ahora explicarnos la necesidad de los distintos géneros literarios por el mismo sistema? Si recordamos lo que, en las primeras páginas del presente libro, hube de adelantar a este respecto, contestaríamos afirmativamente a tal interrogación. Aun a riesgo de caer en redundancia, quisiera repetir abreviadamente aquí, en su marco adecuado, lo que allí dijimos: el género literario «poesía lírica» sirve para que el lector pueda dispensar su «asentimiento» a un lenguaje que, pongo por caso, resultaría enfático (y por tanto, intolerable) fuera de él. Con más diafanidad y rigor: el poeta necesita apresar una intuición muy compleja, que sólo es formulable a través de esa expresión que hemos llamado «enfática»; y para que el lector pueda «aceptar» tal imprescindible énfasis *(repudiable, en principio)* aparece el género literario «poesía». Éste, al constituirse como condición indispensable de nuestro asentimiento, se nos manifiesta, pues, como formando parte y hasta como siendo un procedimiento extrínseco que afecta a la totalidad de su contenido[15] y cuyo respectivo modificante habría de ser nuestra

[15] El procedimiento intrínseco en sentido propio sería aquí también, *como en todos los casos,* la *adecuación* del significado, y por

creencia de que intuiciones complicadas sólo pueden expresarse en un lenguaje complejo.

Algo rigurosamente paralelo ocurre en ese tipo de chistes que no son susceptibles de traslado a la esfera de la realidad, como el del médico y las reglas de la medicina, que en el t. I, pág. 65 de este trabajo nos sirvió de ejemplo. Veíamos allí que la escena, divertida en el teatro, no nos haría reír si la presenciáramos como real, porque las palabras de ese médico y la pretensión que encierran supondrían un peligro demasiado grande para la vida de un ser humano de carne y hueso. Y si en la comedia tal escena nos hace gracia se debe a que la naturaleza imaginaria del personaje, al anular la posibilidad de un riesgo real, nos permite abrirnos a la «tolerancia» que todo chiste precisa para existir, pues en el arranque de éste siempre se halla una inadecuación *en materia leve* a las condiciones de la vida. Si el susodicho personaje es imaginario, su inadecuación a tales condiciones puede ser vista como leve, mas si es real, la inadecuación es grave y en consecuencia sobrepasa las posibilidades del chiste, al intervenir en tal caso la piedad, contraria de toda burla, por las razones que hemos llegado a averiguar [16].

---

tanto, la del lenguaje. Pero los lectores, para ver la adecuación del lenguaje poemático (lenguaje que sería entendido como enfático si lo supusiéramos, por ejemplo no poemático, sino coloquial) precisamos del género literario. Sin el género literario no percibiríamos la adecuación; luego la existencia del género literario es *inseparable* de la adecuación o procedimiento extrínseco: forma parte de tal procedimiento en cuanto que se subordina a él y a sus fines, cuya consecución permite. Es, pues, un procedimiento extrínseco *subordinado* al principal, al que hace, de hecho, posible, y, a efectos prácticos y de hecho el género literario se nos aparece como el procedimiento extrínseco mismo. Valga esta aclaración para todos los casos que se le asemejen, y que, como hemos de reconocer, no son pocos.

[16] Véanse págs. 22-23. Digo allí que la piedad, que supone *adhesión* al objeto que nos la inspira, se opone y destruye lo cómico, en cuanto

Dentro de la comicidad, ser el género literario motivo de «tolerancia» significa exactamente lo mismo que en la poesía ser motivo de asentimiento: su actuación, la del género literario, como procedimiento extrínseco. En este extremo, la diferencia entre la comicidad y la poesía consiste en una mera cuestión de cantidad: mientras en esa última, el género literario casi siempre actúa extrínsecamente sobre la emoción, al permitirnos asentir a ella, en la primera, pocas veces la correspondiente realidad asume un papel de tanto relieve. Pero el hecho es, en el fondo, el mismo. Y una vez más se nos delata aquí la fraternidad de los contrapuestos fenómenos, tan repetidamente comparados a lo largo de las páginas de este libro.

Por otra parte, también el ritmo y, con menos evidencia, la rima se nos han manifestado páginas atrás (véase t. I, página 586, n. 13) como procedimientos extrínsecos que se relacionan, igualmente, con todo el contenido poemático, en cuanto que nos ponen en condiciones de «aceptar» en conjunto el lenguaje imaginario del poema [17].

Vemos, pues, aquí que una misma realidad (el ritmo o la rima) puede manifestarse, *al mismo tiempo*, como un procedimiento intrínseco (que sirve para «individualizar» la expresión) y como un procedimiento extrínseco (que nos permite el asentimiento). El ritmo y la rima, en cuanto que suponen una reiteración, por un lado [18], y, por otro, una

---

que se opone al *separador* disentimiento en que la comicidad se funda.

[17] Valga para la rima y el ritmo a este propósito lo que hemos dicho en la nota 15 (pág. 107, t. II) para el género literario: la rima y el ritmo son de hecho procedimientos extrínsecos, «subordinados al principal» (la «adecuación» del significado) al que posibilitan; son por tanto, así, inseparables de él.

[18] Véase la pág. 584, tomo I.

«alucinación» [19], que facilita las asociaciones irracionales, si las hay, del lenguaje lírico, «individualizan» de dos modos distintos el significado poemático, al realizar fuera de la «lengua» la «desgeneralización» en que ese significado consiste. Son, en consecuencia, en este sentido, tanto la rima como el ritmo, procedimientos intrínsecos. Pero en cuanto que ambos artificios muestran y destacan con fuerza, por su mera presencia, el carácter imaginario de la composición; en cuanto que nos colocan en disposición de oír palabras poemáticas y no reales, es evidente que nos ayudan también en el asentimiento a la complicación de esas palabras, al comprender nosotros intuitivamente tal complicación como instrumento indispensable para poder decir del todo intuiciones, las propias del arte, que no suelen ser simples. En tal caso, la rima y el ritmo se ofrecen, sin duda, asimismo, en efecto, como procedimientos extrínsecos.

---

[19] Véanse las págs. 586-587, tomo I. En cuanto que «alucinan» y permiten las asociaciones irracionales son procedimientos intrínsecos *subordinados*.

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS RELATIVOS A LA LEY EXTRÍNSECA DE LA POESÍA

Capítulo XXII

PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS «DUROS»: NUEVO ENTENDIMIENTO DE LAS RELACIONES ENTRE LA LITERATURA Y LA MORAL, Y, EN GENERAL, ENTRE CREENCIAS DEL AUTOR Y CREENCIAS DEL LECTOR

LA IDEA DE MORALIDAD ARTÍSTICA FRENTE A LA IDEA DEL «ARTE POR EL ARTE»

Nuestra teoría del asentimiento se nos presenta también, si no me engaño, como aparato adecuado, a través del cual podríamos examinar, con nuevo criterio y acaso desde una perspectiva más correcta, el viejo problema de las relaciones entre la literatura y la moral.

Si echamos un vistazo a las diversas concepciones que acerca de tan importante cuestión se han formulado desde la Antigüedad hasta nuestros días, observamos, no sin asombro, lo enormemente que ha pesado en la tradición crítica de Occidente la idea de la moralidad del arte, e incluso la idea de su docencia. Con diferentes matices, y con diferencia también en la proporción de sus dos ingredientes, los dichos

horacianos de «utile dulci» y «prodesse aut delectare»[1] podrían condensar lo que se pensó a este propósito, salvo excepciones raras[2], desde la Antigüedad hasta el Neoclasicismo, ambos incluidos. Tan lata vigencia de la idea de enseñanza deleitosa, que hoy podría parecer un absurdo, ¿no significará nada acerca de alguna posible verdad escondida y cubierta tras el monstruoso error susodicho, si es que, en efecto, se trata de un error, y de un error monstruoso? Y esta interrogación se hace aún más acuciante, al darnos cuenta de que tras el período, no demasiado largo, en que estuvo en boga el concepto del «arte por el arte»[3], la estética de la posguerra ha vuelto, por boca de algunos teóricos y de bastantes poetas y escritores, a relacionar el arte con la moral: el com-

---

1 «Aut prodesse volunt aut delectare poetae...
... ...
omne tulit punctum qui miscuit utile dulci;
lectorem delectando pariterque monendo...».

(Horacio: *Epistula ad Pisones*, versos 333-344)

2 En la época helenística es citable como excepción el caso de Calímaco, y durante la Edad Media, el caso de los trovadores, como señala Antonio Viscardi (*Idee estetiche e letteratura militante nel medievo*, Momenti e problemi di Storia dell' estetica, parte prima, Milano, Marzorati, 1959, pág. 252).

3 En pleno siglo XVIII, Baumgarten y Karl Philip Moritz reconocen ya la independencia del arte con respecto a la moral (véase M. H. Abrams, *The mirror and the lamp, Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford Univ. Press, 1953, pág. 327). Y bien conocida es la posición de Kant al respecto en su *Crítica del Juicio*, así como la de Hegel y Schelling, contrarios todos a la vinculación con la practicidad. La expresión concreta «arte por el arte» aparece en los románticos alemanes y en los estetas seguidores de Kant y Schelling: la primera vez en 1804 en el *Journal intime* de Benjamin Constant (William K. Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism*, New York, Knopf, 1964, pág. 477). En Francia, Cousin, Jouffroy y otros de las primeras décadas del siglo XIX irán por el mismo camino. Y luego, claro está, Gautier, Flaubert, Baudelaire, Lisle, Banville, Goncourt, el decadentismo (Huysmans, *A rebours*, 1884), etc.

promiso sartriano[4] y el de los artistas y poetas sociales, ¿qué es sino esto? No olvidemos, además, que ni siquiera fue preciso llegar a Sartre y a tales artistas para que las doctrinas esteticistas hallasen contradictores. Frente al esteticismo, tanto Freud como Marx interpretaron ya, como es sabido, las realidades artísticas al servicio de la vida[5]: de la vida colectiva de clase, el marxismo; de la vida personal, el psicoanálisis freudiano. La idea del arte como defensor, acaso solapado, de los intereses clasistas, y la del arte como sublimación de deseos personales insatisfechos son los dos arietes que combaten la tesis esteticista del arte en cuanto independiente y superior a la vida.

No hay duda: a través de los siglos, el hombre, insidiosamente, ha incurrido, de un modo u otro, salvo en un período relativamente breve, en el pensamiento de que el arte se halla en conexión con una ética, expresa o tácita. Las formulaciones de esta idea fundamental han sido, en efecto, muchas, y los matices, diversos (arte directamente, o indirectamente pedagógico; arte autónomo, pero implícitamente mo-

---

[4] Dice explícitamente Sartre: «...bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral» (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, éd. Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1969, pág. 79). Por otra parte, la idea del compromiso del escritor se desarrolla, como es sabido, a todo lo largo de esa obra, especialmente en las páginas 78 y sigs. de la edición citada.

[5] Antes de Sartre, ya en 1923, también Ortega, en un sentido más amplio se opone al esteticismo y en general, a la supeditación de la vida con respecto a la «cultura», véase «El tema de nuestro tiempo» en Obras Completas, III, ed. Revista de Occidente, 1950, pág. 178. «La misión del tiempo nuevo es precisamente (...) mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida». (Sin embargo, en su análisis de la metáfora —véase la nota 17 que va al pie de la pág. 250, t. I de este libro— Ortega se manifiesta, *al menos en cuanto a los supuestos de su doctrina,* incurso en el esteticismo de su época: incongruencia curiosa que ya hemos subrayado).

ral), mas el contenido, en lo fundamental, no ha variado hasta el siglo XIX, en que se concibe un arte no sólo autónomo, sino ajeno a los valores éticos, e incluso capaz de incurrir, sin deteriorarse como tal arte, en franca inmoralidad.

NUESTRA POSICIÓN: LAS CONDICIONES QUE HA DE CUMPLIR LA «INMORALIDAD» PARA HACERSE ESTÉTICAMENTE ASENTIBLE

A la luz de los postulados estéticos sustentados en este libro, ¿qué podríamos pensar nosotros? Pues si no erramos al creernos en posesión de las leyes que rigen la poesía, parece que deberíamos estar en condiciones de pronunciarnos con claridad en este debate.

Veamos en primer lugar cuáles son los hechos que la experiencia estética nos brinda. A veces, el contenido de una obra, por ser inmoral *desde mi punto de vista lector,* me obliga al disentimiento, y, como consecuencia, al obturarse así el libre paso de mis posibles emociones, la obra *no llega a hacerse artística.* Al comprobar esto, estoy a punto de proclamar el error de la teoría del «arte por el arte» y de dar plena razón a quienes en la historia han pensado que el arte ha de ser moral o al menos que no puede ser inmoral. Pero inmediatamente constato el hecho desconcertante de que *esa misma* inmoralidad en otra obra diferente no me impide el asentimiento, que, por el contrario, concedo, incluso con plenitud. Al hacer esta segunda averiguación y en un inicial pronto me dispongo a creer, con los partidarios del «arte por el arte», que todo se reduce a escribir bien, y no a pensar y sentir de manera impecable, puesto que si las ideas son aquí *las mismas* que allí, sólo puede mediar entre ambos casos una diferencia expresiva. Retorno entonces al texto número uno, por si mi juicio había sido fruto de precipita-

ción. Pero ocurre que, contra toda perceptible lógica, yo no me había equivocado. Ese texto era estéticamente inválido *por sus ideas inmorales y no por otro motivo.* El asunto se plantea, pues, enojosamente envuelto en paradoja, que, al primer barrunto, se nos antoja irresoluble: por un lado, ideas inmorales que nos obligan a disentir; por otro, *esas mismas ideas* que, misteriosamente, consienten ahora, en otro texto, la plenitud de nuestra aquiescencia; y puestos a pensar que el distinto efecto se debe a la expresión y no a las significaciones inmorales, comprobación inequívoca de que son éstas y no aquéllas las causantes del fracaso artístico.

No obstante, el embrollo tiene fácil solución desde nuestra perspectiva teórica. Como todo lo que me parece (según mi punto de vista de lector) inmoral se me ha de ofrecer como un error, a una inmoralidad, así considerada, no puedo, en principio, asentir, y por eso no asiento en el caso primero que nos hemos propuesto (del mismo modo que no puedo hacer mía, asentir a la frase errónea «dos y dos son cinco»). Pero el asentimiento a la «inmoralidad» artística se producirá, pese a todo, si el autor me convence de dos cosas: 1.ª, de que aquellas ideas que son inmorales desde mi punto de vista, no lo son desde el punto de vista del autor, y 2.ª, de que el autor, al creer moral aquello que yo juzgo inmoral, *no da pruebas de deficiencia humana.* Se trata, pues, de que yo vea como positivo *dentro de una ética posible* eso que mi criterio ético condena como negativo, pues, *en último término, la cuestión no es otra que la de poder entender al autor como un ser íntegramente responsable.* Y es que, como ya dijimos, el asentimiento se halla referido *siempre al autor,* y no a las ideas, o sólo a las ideas en cuanto que estas muestran la deficiencia humana del autor[6]. Pero si éste me

[6] La razón de eso es que como repetiré luego y dijimos ya, el

obliga a no pensarla en ese sentido deficiente, me veré obligado a otorgar mi asentimiento a la obra.

La contradicción con que se nos ofrecían los dos casos que hemos confrontado se ha, pues, disuelto. En el primer caso, yo disentía porque el autor no intentaba, o al menos no llegaba a convencerme de que la inmoralidad de su obra cumpliese las dos condiciones que acabo de señalar. Opuestamente, en el caso segundo, el autor, más hábil, ha sabido no fracasar en ese mismo menester.

EN QUÉ ACERTABAN Y EN QUÉ SE EQUIVOCABAN LOS PARTIDARIOS DEL ARTE MORAL Y LOS PARTIDARIOS DEL «ARTE POR EL ARTE»

Si las diversas y matizadas concepciones históricas acerca de las relaciones entre arte y ética, sólo esbozadas antes por nosotros en sus líneas más generales, las reducimos, por simplificación aún mayor, a dos fundamentales, y de grosor suficiente para englobar a todas las otras, *verbi gratia,* la doctrina del «arte por el arte» y la doctrina del arte con finalidad moral, nos damos cuenta, a la luz de lo dicho, que ambas contienen una parte de la verdad, pero sólo una parte, puesto que en otra no insignificante, son evidentemente erróneas[7]. Los partidarios del arte moral tenían razón al creer que había una relación entre arte y ética (basta para probarlo saber que a veces, en efecto, *por razones morales,* dijimos, no asien-

---

poema no contiene «verdades» que pueden chocar con las mías haciéndome disentir, sino sólo posibilidades, verosimilitudes.

[7] Desde un punto de vista y con resultados muy distintos del nuestro, R. G. Collingwood en sus *Principles of Art,* Oxford, 1932, examina los errores respectivos de la doctrina utilitaria y de la puramente esteticista (véanse los capítulos «Art as Magic» y «Art as Amusement»).

to); y no la tenían al pensar que esa relación consistía *en la coincidencia de autor y lector en una misma moral absoluta,* coincidencia que, como sabemos, no es necesaria. Por su lado, los partidarios del «arte por el arte» eran parecidamente verdaderos y falsos. Falsos al excluir por completo de la experiencia estética el aspecto moral, al creer que moral y arte no se entrelazaban *de ninguna manera.* Verdaderos, al suponer que en el arte lo que importa es el modo de decir o presentar las cosas, de forma que expresándose en términos abstractos, nada se pueda prejuzgar en el arte, en vista de la moralidad que éste exhiba, acerca de la validez estética de su contenido. Yo, por ejemplo, no debo afirmar nunca, si hablo en general, que por ser inmoral determinado aserto éste resulta *en todo caso* artísticamente indecible. Todo depende de un contexto, donde se me convenza o no de su moralidad en una ética, que aunque distinta de la mía, *es posible en un hombre cabal.* Si a esto lo llamamos, en el sentido riguroso al que nos debemos, «expresión», no tendremos inconveniente en decir, con los teóricos y practicantes del «arte por el arte», que una obra estética es sólo cuestión expresiva. Por ello, no debemos dar la razón a Sartre cuando éste afirma que nadie puede escribir una buena novela antisemita, y que la prueba de ello es que nadie la ha escrito [8]. Aquí Sartre carece de rigor, y sin duda se excede, y se ex-

---

[8] En la pág. 80 de su citada obra *(Qu'est-ce que la littérature?,* éd. Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1969) leemos: «Mais personne ne saurait supposer un instant qu'on puisse écrire un bon roman à la louange de l'antisémitisme». Y en nota a esa frase, leemos: «on s'ému de cette dernière remarque. Je demande donc qu'on me cite un seul bon roman dont le propos exprès fut de servir à l'oppression, un seul qui fut écrit contre les Juifs, contre les Noirs, contre les ouvriers, contre les peuples colonisés. 'S'il n'y en a pas, dira-t-on, ce n'est pas une raison pour qu'on n'en écrive pas un jour'. Mais vous avouez alors que vous êtes un théoricien abstrait» (pág. 85).

cede extrañamente en el mismo sentido precisamente «abstracto»[9] en que se excedía la Retórica tradicional, porque la estética de hoy no tolera afirmaciones de esa especie, sustancialmente regresivas, pese a la apariencia, cuando examinadas a fondo. El romanticismo descubre ya, en efecto, como todo el mundo sabe, el carácter abusivo de las abstractas reglas de la Preceptiva anterior, y aprende, de una vez para siempre, que en el arte no se pueden imponer reglas generales de tal especie, ni por tanto hacer aseveraciones abstractas de ese mismo tenor, más que referidas a la composición que tengo delante. *Puedo decir que este poema que leo se hace malo al mostrarse antisemita, pero no puedo hacer, de ningún modo, un aserto de largo alcance, tan siglo XVIII («muy antiguo» y nada «moderno») como el ya señalado.* No existir ninguna buena novela antisemita no constituye la prueba que Sartre supone. No demuestra que no puedan escribirse esa clase de novelas, sino, en todo caso, que es muy difícil escribirlas, que es muy difícil que alguien logre convencerme *hoy* de las dos cosas arriba estipuladas, sin cuya previa consecución yo he, forzosamente, de disentir.

CONGRUENCIA «ESTÉTICA» Y CONGRUENCIA «REALISTA»

Ante nosotros surge, así, un nuevo problema: el de cuáles sean los requisitos indispensables de ese convencimiento mío. ¿Qué condiciones tienen, en efecto, que darse para que yo, como lector de poesía, admita la posibilidad humana de una concepción ética distinta, y, por tanto, opuesta, a la que

[9] Abstracción que como puede verse en el final de la nota anterior es el reproche que Sartre lanza contra quienes niegan su abstracta aserción.

yo como hombre soy adicto? Espero no incurrir en perogrullada al responder que tales condiciones, *en el caso más complejo*, consisten: 1.º, en la coherencia de los elementos morales de que se trate con respecto a los otros que forman el mundo estético del autor, pues al ser *lógica* esa coherencia, el propio autor no puede ver sus afirmaciones como inmorales (pese a que lo sean para nosotros) pues la inmoralidad es un error, cosa que se opone al carácter *lógico* que hemos atribuido a tal coherencia, y 2.º, en que podamos nosotros entender ese mundo estético del autor como, a su vez, coherente con respecto al mundo real en que el autor ha vivido o vive: esta segunda coherencia ha de impedir forzosamente que podamos ver al autor como humanamente deficiente, pues si hay coherencia, hay lógica. Son, pues, dos clases diferentes de congruencias las que, en el caso de máxima complicación, exigimos: una perteneciente al orbe ficticio del arte y otra perteneciente a la relación de ese orbe ficticio con el real. Como en el entendimiento de estas afirmaciones pueden introducirse equívocos, conviene descender al ejemplo concreto.

En los alrededores de la época finisecular, sobre todo, pero también bastante antes y algo después, se pone literariamente de moda el interés en la perversión. Para tomar un ejemplo español, pensemos en las *Sonatas* de Valle-Inclán, o, si deseamos un ejemplo foráneo, pensemos en bastantes poemas de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. ¿Qué es lo que a nuestros ojos lectores justifica estéticamente la «inmoralidad» de esas obras? Quiero decir, ¿por qué asentimos y cuáles son los supuestos de nuestro asentimiento en ambos casos?

En todo el lapso temporal que media entre Baudelaire y Valle-Inclán existe (y nosotros no lo ignoramos) un individualismo aristocrático que toma por supremo bien la belleza.

Pero la belleza, precisamente a causa de ese individualismo de que hablo, se concibe entonces como «rareza»: en la belleza hay siempre, dice el propio Baudelaire, «quelque chose de bizarre». La «bizarrerie» o rareza es, pues, lo que se hace necesario buscar si deseamos ser artistas. Pero lo raro, lo sorprendente y único puede lograrse por múltiples medios, que se vuelven, sólo por ello, instrumentos del arte, y por consiguiente, dado el esteticismo de entonces, cosas buenas en el sentido de la vida, toda vez que la vida se experimenta en supeditación y dependencia con respecto a la esfera estética («arte por el arte»). Podemos causar sorpresa y extravagar como «raros», por ejemplo, al ir a redropelo de las convicciones reinantes, sean las que fueren: también las opiniones éticas. He ahí la explicación de cuantos, como los dos autores citados, escriben a la sazón en esa línea. He dicho explicación, y por tanto, he dicho coherencia. Coherencia, en primer lugar, de cada «inmoralidad» baudelaireana o valleinclanesca en lo tocante a sus respectivos mundos literarios, ya que hemos establecido la relación

bien > belleza > rareza o sorpresa > inmoralidad,

y, en segundo lugar, coherencia entre ese complejo de nexos o literaria cosmovisión y el mundo *real* de los dos mencionados escritores, ya que a ese mundo lo sabemos de un individualismo, que por serlo en un determinado grado, se muestra como aristocrático, y en consecuencia comprendemos (y no necesariamente de una manera consciente o lógica sino de manera intuitiva o vital) como posible en él la visión del mundo que acabamos de reducir a esquema.

Volviendo de nuevo ahora al ejemplo sartriano que antes recordábamos, lo que allí se hacía difícil (y, repito, sólo difícil, pese a Sartre) no era la coherencia de un posible sistema

estético que conduzca a abogar por la causa antisemita, sino la posibilidad de insertar ese sistema con naturalidad en nuestro mundo real de hoy, tan sensible y sensibilizado para cuanto pueda ser visto como opresión del hombre por el hombre.

Claro está que no siempre es menester la existencia de la susomentada pareja de congruencias, pues el tipo primero sólo se hace necesario cuando, como en el caso de Valle-Inclán o Baudelaire, la «inmoralidad» no la vemos justificada *de modo inmediato* en el mundo real del autor, sino sólo mediatamente, a través de la cosmovisión estética, cuyo núcleo central, éste sí, es inmediatamente congruo a la realidad vivida. En caso contrario, basta con la coherencia del segundo tipo. Si un cristiano, por ejemplo, creyente en la misericordia de Dios, asiente a este poema de José Luis Hidalgo, que pinta un Dios impiadoso:

> Has bajado a la tierra cuando nadie te oía,
> y has mirado a los vivos y contado tus muertos.
> Señor, duerme sereno, ya cumpliste tu día.
> Puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.

la razón de su aquiescencia es que, como hemos venido repitiendo, le parece posible en alguien no deficiente el pensamiento (no compartido por él) de la inmisericordia divina. Y ello, sin necesidad de recurrir en primer término a la cosmovisión de Hidalgo, sino directamente, teniendo sólo en cuenta el mundo real vivido por autor y lectores, donde reinan la muerte y el dolor. El hecho de que el valle de nuestro vivir sea con frecuencia de lágrimas y que el horizonte desde él perceptible ostente en todo caso un tinte definitivamente fúnebre, nos obliga a aceptar también como plenamente responsable y lúcida, aunque acaso distinta e inmoral vista des-

de la nuestra, la interpretación de Dios que esa estrofa nos da.

Ahondemos en lo anterior, y agreguemos que la justificación «inmediata» de las «inmoralidades» artísticas en el mundo real sólo ocurre cuando tales inmoralidades emanan desde zonas cosmovisionarias que podríamos llamar «duras», esto es, intemporales, o que al menos así nos lo parecen a nosotros, los lectores. Y es que, en efecto, solemos olvidar que en cualquier visión del mundo hay muchos más elementos de los que le atribuimos como propios, pues cuando definimos una cosmovisión cualquiera actuamos pragmáticamente, y, por tanto, no enumeramos sino los ingredientes por los que se distingue. Pero hay en ella otros muchos por los que no se distingue. Quiero decir que hay muchos otros que esta cosmovisión comparte con varias, quizá con todas las que le han precedido y le sucederán, al tratarse de creencias que vienen a coincidir con realidades cronológicamente muy universales, o universales por completo. Tal es la razón de que, por ejemplo, digamos pertenecer a la cosmovisión romántica el interés en las ruinas y no la fe, que a todas luces le pertenece también, en la impenetrabilidad de la materia o en la necesidad de nacer, crecer y morir, propia de todo organismo vivo.

Enunciando ahora al revés lo que derechamente hemos encontrado, tendremos esto: cuando hablamos desde elementos cosmovisionarios «temporales» o «blandos» (y más si se trata de cosmovisiones que no son la de hoy) se precisa, además de la otra, la congruencia «estética» de la «inmoralidad» para poder entender tal inmoralidad de modo positivo dentro de una ética posible; cuando, por el contrario, hablamos desde elementos cosmovisionarios «intemporales» o «duros», no se precisa para lo mismo sino la congruencia «realista». Como Valle-Inclán o Baudelaire, al producirse

«perversamente», lo hacen desde elementos cosmovisionarios «blandos», «temporales» (perversión como «interesante»), su inmoralidad no se justifica directamente en el mundo real que nosotros vivimos hoy, y por ello, necesitamos pasar previamente por la mediación justificadora que la congruencia estética establece (bien > belleza > rareza > inmoralidad). Al revés, como José Luis Hidalgo, al escribir el breve poema antes copiado («Has bajado a la tierra...»), habla desde elementos cosmovisionarios «duros», «intemporales» (creencia de que en el mundo humano hay dolor y muerte), la «inmoralidad» de sus palabras halla justificación inmediata en la realidad que nos es actual y sobra entonces, en cuanto a lo dicho, la congruencia estética.

Hemos hablado de «moral posible». Debo añadir que esa posibilidad moral (la moral que siendo distinta de la nuestra, no desvaloriza a nuestros ojos la personalidad del autor), esa posibilidad moral de una representación poética es algo que también, en cierto modo, consiente la gradación en cuanto que podemos considerar más o menos «probable» el conjunto de implicaciones éticas de un poema, y esa consideración influirá correlativamente en la fuerza de nuestro asentimiento. A mayor probabilidad, mayor aquiescencia del lector, y cuando aquélla se haga muy grande o bien se anule, esa misma suerte correrá ésta. Detengámonos un instante en el caso de la anulación. La anulación de la posibilidad moral ¿lleva siempre consigo la anulación del asentimiento? Aprovecho la ocasión para salir en este punto al paso de un equívoco. La desaparición de lo poético está ligada a la inmoralidad «no justificada» (en el sentido que sabemos) del autor, o mejor dicho, de su representante poemático, pero no se relaciona con la inmoralidad sin justificación de un personaje que figura en el poema como distinto del autor y de parte del cual éste no se pone. Acabo de dar aquí por sen-

tado que el poeta no necesita emitir un juicio adverso a su protervo héroe. Basta, repito, con que no se muestre como partidario suyo, pues al escribir sus versos, neutrales sólo en la apariencia, está apelando tácitamente, pero con todo brío, al sistema de convicciones morales en que el lector se halla aposentado. Ese sistema se encarga, sin más, de corregir la simulada indiferencia ética del autor, el cual no habla porque no necesita hacerlo. El inevitable repudio entra de este modo en el juego como un sobreentendido silencioso entre poeta y lector, como algo con lo que se cuenta y que, por tanto, no es menester plasmar en forma explícita. Anotemos de pasada que de nuevo tropezamos aquí, y ahora desde perspectiva diferente, con la activa, aunque invisible, intromisión del lector en la obra de arte, pues eso que el poeta silencia lo dice, a su manera muda, el que lee.

Y otra vez observamos que no todo estado de alma es transportable por la palabra poética, afirmación que, pese a las apariencias, casa perfectamente con la que hemos hecho más arriba. Decíamos allí, en efecto, que apriorísticamente nunca puede decidirse el carácter disentible y, por tanto, no estético, de una inmoralidad cualquiera, pues todo depende de un contexto que la determine como elemento ético positivo dentro de una moral posible. Ahora, en cambio, parece que me contradigo, puesto que, por adelantado y sin más, arrojo del paraíso estético a un determinado contenido anímico. Con todo, no hay incongruencia alguna al sostener como verdaderos ambos asertos. En efecto: una realidad psíquica resultará poéticamente inviable si se ofrece como disentible. Pero no hay duda de que será disentible, cuando de lo que se trata es de una inmoralidad desde el punto de vista del propio autor que éste, pese a todo, no condena, o de algo que descalifica a nuestros ojos como hombre responsable a quien se atreva a sostener ese algo en calidad de positiva-

mente moral. En ambos casos, el autor no podría expresarse por escrito en su verdad precisa, a no ser que previamente transfigure en su contrario el contenido injusto de su psique, haciendo cumplir a tal contenido los requisitos que antes hemos largamente explicado. Pero nótese que si lo hace no se nos obliga ya a enfrentarnos con una injusticia *tal como el autor la sentía,* sino tal como la siente ahora el personaje que, *en el poema,* figura ser el autor. Tal como la sentía era, en efecto, incomunicable, según indiqué al comienzo del párrafo.

Por todo lo que llevamos dicho, un literato no puede ser «inmoralista», aunque quiera serlo, si no desea al mismo tiempo con idéntica intensidad dejar de manifestarse como un escritor verdadero. Los que han recibido o se han asignado a sí mismos aquel paradójico calificativo han sido siempre, sobra decirlo, aquellos moralistas que se han pronunciado contra el sistema moral establecido.

A una conclusión más nos conduce el conjunto de nuestra argumentación. Los elementos éticos de un poema, en la precisa significación que hemos logrado aquí determinar para ellos, no son meros añadidos a una obra de arte, no son superfluas coberturas de interés puramente práctico y no estético. La verdad es lo exactamente opuesto. Debemos acostumbrarnos a ver la moralidad (según hemos entendido la palabra), bien que generalmente implícita, de una composición literaria como el único terreno donde pueden brotar y crecer las difíciles flores del arte. A mayor abundancia y mejor calidad de esa tierra o nutricio soporte ético, colores más bellos y lozanía más viva cobrarán tales flores. Se nos hace forzoso, pues, llegar al término de nuestras reflexiones con la proclamación, hasta solemne, de la interdependencia e inseparabilidad en el arte de los valores éticos y estéticos, pues que éstos, para existir, precisan de aquéllos, y por tan-

to, ambos se confunden en nuestra sensibilidad bajo la forma de una sola actividad unitaria. Sin embargo, no es ocioso señalar la pérdida de su practicidad que de manera esencial tales elementos éticos sufren al entrar en el poema, por el mero hecho de estar allí como posibilidades de positividad moral y no como intencional coincidencia ética entre autor y lector. Ocurre que, en efecto, la moralidad artística no es nunca en lo sustantivo y primario inductora y proselitista (aunque pueda accidental y secundariamente serlo), sino que se revela, en todo caso, como *un puro medio de aquiescencia* a la personalidad del autor, que es de lo que se trata. Podríamos decir lo mismo de forma más concisa, afirmando la moralidad como el «procedimiento extrínseco» (de tipo «subordinado») a que todo instante poemático debe someterse [10].

LA RELACIÓN DEL CHISTE CON LA MORAL

Los chistes se relacionan con la moral de un modo semejante a como lo hace la literatura no cómica. Quiero decir que aquéllos deben, al respecto, atenerse exactamente a las normas que acabamos de establecer para ésta, pues cuando no lo hacen, repudiamos la personalidad del autor con nuestra actitud discrepante, que sofoca en parte nuestra risa, y a veces, por completo, al fallar, algo o del todo, la que hemos denominado tercera ley del chiste (asentimiento a la personalidad del chistoso). De un periódico copio el siguiente trozo de supuesto humor:

---

[10] Hemos dicho ya que el procedimiento extrínseco es siempre la adecuación del significado. Pero la moralidad de éste es un requisito de esa adecuación, y, por tanto, es un procedimiento extrínseco subordinado al otro, el principal, de modo semejante a lo que hemos visto en la nota 15 de la pág. 107 y en la 17 de la pág. 109.

> La verdad es que hay días aciagos. Más que miércoles 30 mereció ser martes y 13. Y si no lo creen así, pregúntenle a esa pobre chica que fue a dar con sus huesos en la calle desde un segundo piso mientras estaba sacudiendo una estera. Luego hablan de la indolencia de las «chachas». Claro está que a lo mejor, mientras vapuleaba la alfombra, podía estar pensando en otra cosa, y ahí podría hallarse la razón de que sacudiese con tanto brío. Menos mal —y soy el primero en celebrarlo— que se causó únicamente lesiones no graves, al parecer, por lo que dentro de poco estará en condiciones de sacudir de nuevo el polvo a lo primero que se ponga delante. Y quiera Dios que no se trate de ningún cristiano.
>
> Sin embargo, no estaría mal disponer de unas cuantas muchachas tan enérgicas como ésta para que se las entendieran con esos mozalbetes, más o menos calés (...), que siguen cultivando (...) el arte de explotar el turismo por su cuenta...

El autor de este pasaje intenta hacernos sonreír con una serie de chistes en relación con las sirvientas, tomando pie de la caída que desde gran altura ha sufrido una de ellas mientras cumplía con su obligación. Un impulso moral nos veda, sin embargo, experimentar, ante este concreto texto literario, la fruición humorística (por otra parte, de cortísimo vuelo) con que el autor pretende halagarnos, pues la caída de una muchacha desde un segundo piso nos parece objeto impropio, *dentro del contexto en que el suceso se narra y sólo dentro de él,* para bromas de ningún género. La persona que nos habla desde la prosa en cuestión nos parece zafia e insensible, y de ningún modo podemos asentirla de modo suficiente, con lo cual se incumple, vuelvo a decir, una de las leyes de la comicidad verbal. Claro está que el autor ha querido borrar de su literatura ese negativo resultado, añadiendo un párrafo donde expresa la escasa gravedad de las lesiones sufridas. Mas si una caída de esa importancia, tal como ha sido narrada, nos priva, pese a todo, de la posible sal, aunque gruesa, del trozo elegido, resultará

fácil imaginar cuál sería nuestra reacción si fuesen graves, o, con más evidencia, mortales, las consecuencias del accidente y el propio «humorista» lo dijese en un escrito semejante a éste. Nos hallaríamos entonces frente a un ejemplo excelente de total disentimiento, nacido de la imposibilidad, por nuestra parte, de ver como positivamente moral, en la ética de un autor de personalidad humanamente no disminuida, el hecho de que se trata.

¿No resulta entonces hacedero expresar de una manera eficazmente cómica las ideas que en el texto copiado, y aún más en el otro imaginario, nos hacen disentir? Ya hemos averiguado que es incorrecta toda respuesta abstracta y general a este respecto. Los humoristas han sido a veces muy crueles, y los españoles lo han sido de característico modo (Quevedo, Góngora, Valle-Inclán, Cela...). Pero para que un texto impiadoso o con otro género de «inmoralidad» nos haga reír, es necesario que se cumplan en él, exactamente, como dije antes, las condiciones mismas, sabidas por nosotros, que, a este propósito, le exigiríamos a un texto poético, cosa que de ninguna manera ocurre en el que acabamos de mencionar.

CREENCIAS DEL AUTOR Y CREENCIAS DEL LECTOR

Nuestras conclusiones acerca de la moral podrían generalizarse, en círculo más amplio, hacia toda aserción poemática. El problema se plantearía, escuetamente, con esta sencilla pregunta: ¿necesita el lector, para gozar de un poema, creer lo mismo que cree el autor, o, para ser más exactos, lo que parece creer su representante imaginario, en la composición literaria de que se trate?

En nota a un ensayo sobre Dante[11], polemiza Eliot con I. A. Richards acerca de este punto, centrándolo, incluso, en un caso de mayor concreción: un agnóstico (que como hombre no cree, claro está, en la teología católica del poeta italiano) ¿puede encontrar placer en la lectura de la *Divina Comedia?* En el texto de su ensayo, llega Eliot a conclusiones que desde nuestro punto de vista son perfectamente compartibles, aunque en él sean asertos de pura intuición, que nada tienen en común con la doctrina aquí sustentada. Condensa Eliot su pensamiento así: «Si podemos leer la poesía como poesía 'creeremos' [aunque seamos agnósticos] en la teología de Dante, exactamente como creemos en la realidad física de su viaje; es decir, suspendiendo a la vez creencia e incredulidad» («If you can read poetry as poetry, you will 'believe' in Dante's theology exactly as you believe in the physical reality of his journey: that is, you suspend both belief and disbelief», pág. 219, *op. cit.).* Y luego, en el apéndice citado, vuelve de nuevo a su idea, negando que el lector «deba compartir las creencias del poeta para poder gozar *plenamente* de su poesía» («I deny, in short, that the reader must share the beliefs of the poet in order to enjoy the poetry fully», pág. 230, *op. cit.).* Pero inmediatamente añade esto: «tanto el punto de vista que he adoptado en este ensayo como el que lo contradice constituyen, si se llevan al extremo, lo que llamo herejías —no en el sentido teológico, naturalmente, sino en uno más general—» («In short, both the view I have taken in this essay, and the view which contradicts it, are, if pushed to the end, what I call heresies not, of course, in the theological, but in a more general sense», *op. cit.*, pág. 230.). Y contradiciéndose con cuanto ha dicho

---

[11] T. S. Eliot, *Selected Essays*, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1960, Note to Section II, págs. 229-231.

anteriormente, remata su nota con la siguiente desenvuelta muestra de sinceridad: «He tratado de poner en claro alguna de las dificultades inherentes a mi propia teoría. En realidad, probablemente se encuentra más placer en la poesía cuando se comparten las creencias del autor» («I have tried to make clear some of the difficulties inhering in my own theory. Actually, one probably has more pleasure in the poetry when one shares the beliefs of the poet», *op. cit.*, pág. 231).

Creo haber trasladado de modo fiel, aunque sucintamente, el sucesivo pensamiento de Eliot en el escrito mencionado [12]. El lector seguramente habrá observado, no sin cierto pasmo, que entre pensar como innecesario «compartir las creencias del poeta para gozar *plenamente* de su poesía» y pensar que «se encuentra más placer» compartiéndolas, media un raro abismo. Eliot, al decir lo que dice, acierta, sin embargo, en lo sustancial, aun partiendo para ello de una doctrina que, pese a lo bien acogida que ha sido siempre, es, a mi juicio, falsa, la de Coleridge [13], acerca de la suspensión de la descreencia («suspension of disbelief») en la literatura. Ahora bien: como sus afirmaciones son el mero traslado de sus experiencias de lector, aunque de lector expertísimo, incurre en vacilaciones doctrinales, que, curiosamente, reflejan, no obstante, con fidelidad la realidad misma de nuestras lecturas poéticas. Pues cuando leemos poesía, averiguamos sin análisis ninguno, empíricamente, como hace Eliot, la evidencia de que podemos gozar con pensamientos y creencias que no compartimos, pero al mismo tiempo, no dejamos por ello de sentir que al compartirlas hay un punto más de frui-

---

[12] Insiste en las mismas ideas en *The use of Poetry and the use of Criticism*, Faber and Faber, 1933, pág. 95.

[13] «A willing suspension of disbelief» (Coleridge, *Biographia literaria*, XIV, 2), véase además T. S. Eliot, *op. cit.*, I. A. Richards: *Practical criticism*, Londres, 1929, pág. 179.

ción en nuestro trato con el poeta. Desde nuestra posición teórica, toda paradoja queda disuelta. De lo que se trata es, dijimos, de poder asentir a la personalidad de quien nos habla desde el poema, no de coincidir con él en sus opiniones. Ello no supone que tales opiniones nos sean indiferentes, pues nosotros *de ningún modo hemos depuesto al leer las que como hombres tenemos de ordinario.* Leer poesía no es, como piensan Coleridge y Eliot, un acto, que sería verdaderamente increíble y punto menos que milagroso, de suspensión de nuestras creencias, sino una operación más humana y sublunar: la de admitir, con nuestra aquiescencia, como no descabalada la humanidad del personaje poemático, en cuanto que éste figura ser el autor mismo. *Sus ideas importan, pues, en su relación con las nuestras,* y, en principio, como veíamos también al examinar el problema de la moralidad literaria, no asentiríamos a una discrepancia en esta importante cuestión, salvo cuando el autor nos convence desde el texto concreto de que se trata, de que puede pensar como piensa sin mengua de su integridad espiritual como tal ser humano, para lo cual, también aquí, se precisan, en el caso más complicado, los dos tipos de congruencias (la congruencia «estética» y la congruencia «realista») que hemos llegado a precisar como indispensables para hacer asentible una discordancia ética entre autor y lector. Debemos estar de acuerdo con Eliot al juzgar que no es preciso compartir las creencias del poeta para gozarle: basta con que nos parezcan posibles en un hombre maduro y responsable. Pero yo no aplicaría, como hace Eliot, al verbo «gozar» en este caso la determinación «plenamente», que es el origen de la confusión. No diría, pues, gozar «plenamente» («fully»), sino gozar «suficientemente», y cargaría a este segundo adverbio con la máxima potencia positiva de que es capaz. Porque «plenamente» tiene una significación de absoluto que exclu-

ye la otra afirmación eliotiana: el hecho de que se «encuentre más placer» cuando creemos como hombres lo mismo que cree el poeta a quien estamos leyendo.

Nuestra idea del «asentimiento», y más precisamente, nuestra idea de que tal asentimiento admita grados, nos saca con facilidad del conflicto en que Eliot se pone. Cuando un agnóstico sensible realiza la lectura de la *Divina Comedia*, ve como posible la teología dantesca, y, en consecuencia, asiente a la representación con que el poeta le solicita. Pero si este mismo lector fuese católico, tal asentimiento subiría en un punto (todo lo leve que se quiera) su intensidad, alcanzando la verdadera plenitud, y por ello podría disfrutar con un placer algo más elevado los tercetos de la admirable obra [14].

UN POEMA NUNCA COMUNICA VERDADES, Y, POR TANTO, NO HAY QUE SUSPENDER LA «DESCREENCIA»

Todo ello significa que no son sólo las verdades morales las que pierden su practicidad, o sea, su natural tendencia «proselitista», al ingresar en el poema: le ocurre lo mismo a toda verdad en cuanto dicha «poemáticamente» [15]. Más claro:

---

[14] También René Wellek y Austin Warren tratan en su citada *Theory of Literature*, pág. 235, el tema que acabamos de examinar, sobre todo en relación con la teología del protestantismo ortodoxo que el *Paraíso Perdido* de Milton encarna. Pero se limitan a decir, sin mayor precisión, que el lector no necesita participar en las creencias del autor: «Milton's theology in *Paradise Lost* is orthodox Protestant, or susceptible of such a reading. But the reader's failure to share that theology doesn't denude the poem».

[15] La pérdida de la practicidad, el carácter esencialmente desinteresado, es inherente a todo arte y a todo momento artístico, pues en el arte se trata de darnos la ilusión de que se contempla lo individual como tal, cosa ajena a la practicidad, que busca relaciones entre cosas.

al leer poesía jamás recibimos verdades, ni siquiera cuando lo que dice el poeta coincide plenamente con la verdad objetiva. Como dijimos en la pág. 85, t. I, al leer un ensayo científico, estamos sin cesar constatando la veracidad de las afirmaciones que en él se ofrecen como verdaderas, «verificamos» cuanto se dice, preguntándonos si lo que se dice es o no verdadero y respondiendo que sí (o que no), y esta «verificación» o comprobación nuestra, en el caso de tener resultado positivo, es lo que hace que, en efecto, nosotros recibamos verdades. Pero en el «poema» (e incluso en la «poesía», que es término más amplio y cubre también a veces el lenguaje «real» —el de la conversación, por ejemplo—, que aunque de índole pragmática al ser dicho puede convertirse en poético al ser escuchado si le suprimimos precisamente su carácter práctico, tal como dijimos en el t. I, pág. 86), en el poema, insisto, la verdad del dicho no importa, pues lo que exclusivamente importa es la posibilidad que tiene un hombre, el que lo dice, de creer verdadero ese dicho, sin mostrarse por ello como deficiente. Nosotros, aun en el caso de que pudiésemos juzgar objetivamente no falsas las afirmaciones del poeta, no realizamos en la lectura constatación alguna de la veracidad de los asertos, sino sólo de su *posibilidad en una persona cabal* que figura ser el autor. Y como lo que hemos llamado «verificación» es requisito *ineludible* para que la expresión *se nos aparezca* como, en rigor, «ver-

---

Véase lo que digo en el t. I, págs. 568 y 570, a propósito del arte plástico y también antes, págs. 82-85, t. I. Sólo cuando suprimimos la finalidad pragmática *«aparece»* la forma, libremente, estéticamente significativa. En el lenguaje lo útil es el concepto, o dicho con más rigor, lo útil es el concepto *en cuanto que verdadero*. Aparte de esto, se deduce también de lo dicho que la obcenidad (y me refiero ahora a la verdadera obscenidad y no a la crudeza, con la que a veces aquélla se confunde) no puede ser artística, al apartarnos del desinterés que la contemplación estética precisa.

dadera», se entiende que el poema, según empecé por sentar, jamás puede comunicarnos «verdades», sino sólo «verosimilitudes», encaje o no con la realidad el contenido que se nos trasmite [16].

He ahí otra razón, o la misma de antes, pero expuesta de un modo acaso más concluyente, de por qué no hay que «suspender» a lo Coleridge ninguna de nuestras creencias cuando leemos poesía. Esa suspensión sería necesaria sólo en el caso, que no es el de la literatura imaginativa, de que nosotros, al leer, tuviésemos que asumir «verdades», pues entonces éstas podrían chocar y entrar en conflicto con las nuestras. Pero si, en rigor, no las asumimos, mal pueden enfrentarse con las que nosotros sustentamos, sean éstas de tipo moral, sean de cualquier otra índole [17].

DE NUEVO, LAS RELACIONES ENTRE LA LITERATURA Y LA MORAL

Nos hallamos con esto en condiciones de volver a enunciar de un modo tal vez más claro nuestra tesis sobre las

[16] Creo que a esta luz adquiere un sentido más pleno del que tiene en el original la idea de Eliot, según la cual ni Shakespeare ni Dante pensaron nada de verdad, al tiempo que se nos evidencia el error de la concepción opuesta, muy característica de ciertos autores neoclásicos, del «arte como verdad». «The poet who 'thinks' is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought. But he is not necessarily interested in the thought itself» (T. S. Eliot, *Selected Essays:* «Shakespeare and the stoicism of Seneca», ed. cit., New York, 1960, pág. 115). «(...) In truth, neither Shakespeare nor Dante did any real thinking — that was not their job» *(op. cit.,* pág. 116). Viene, entre otros, a decir algo parecido a esto último I. A. Richards: «Doctrine in Poetry», *Principles of Literary Criticism,* London, Lund Humphries, 1950, pág. 277.

[17] De nuevo, una contradicción en Eliot, quien acepta la idea de Coleridge, la suspensión de la creencia, y afirma que las verdades en la poesía no son verdades, sino sus equivalentes emocionales (véase la nota anterior).

relaciones entre la literatura y la moral. Se nos ha manifestado con mayor evidencia en este punto, efectivamente, que cuando disentimos un texto *por su inmoralidad*, en rigor no disentimos (entiéndase: no disentimos *estéticamente)* la inmoralidad *en cuanto tal*, puesto que en un poema, como acabamos de saber, no recibimos verdades, que se enfrenten y agredan a las nuestras. Lo que propiamente disentimos es la inmoralidad *en cuanto que* la inmoralidad nos hace ver la personalidad del autor como humanamente insuficiente. De ahí que en cuanto éste opuestamente nos obliga a pensar esa personalidad suya como responsable, madura y no disminuida, el texto se vuelve asentible y, en consecuencia, poético.

LA FUNCIÓN DEL PENSAMIENTO EN POESÍA

Lo que hemos averiguado acerca de la verdad en la poesía nos da a entender también con inesperada precisión la función del pensamiento en ella. En cierta ocasión, se me presentó la oportunidad de leer un ensayo, cuyo comienzo admitía, curiosamente, ser interpretado como «poema» (y no malo). Fue entonces cuando comprendí del todo, si es que puedo decirlo sin petulancia, el diferente papel que tiene el pensamiento en ambos géneros literarios. Pues en aquella experiencia lectora, ocurrió en mí un fenómeno a primera vista incomprensible: el mismo texto, leído como «poema», me significaba, misteriosamente, cosa distinta a lo que me significaba cuando leído como «ensayo científico». No obstante la desconcertante apariencia, desde la perspectiva que acabamos de descubrir, se deshace el carácter extravagante del hecho en cuestión, pues resulta perfectamente lúcido que un mismo texto nos entregue dos significados diferentes, al ser registrado en nuestra psique también de dos diferentes

maneras (como «ensayo» y como «poema»), en cuanto que en un caso se nos dan «verdades» y en el otro no [18]. Desde aquí comprendemos ahora el error de Aristóteles (denunciado desde otras premisas por Paul Goodman [19]) al decir que Herodoto en verso no sería ni menos historiador ni más poeta.

Y a lo que iba: entendemos ahora súbitamente, de un modo complementario, pero tal vez más esencial, el hecho, que en este mismo libro hemos ya procurado dilucidar desde diverso punto de vista, de que en el poema resulte indiferente la topicidad u originalidad del pensamiento como tal. Pues para que interese la originalidad de una verdad, lo primero que tiene que darse es el interés en la verdad misma, y más aún, que esa verdad lo sea *sensu stricto,* cosa que, como acabamos de saber, no sucede *nunca* en poesía [20].

---

18 Encuentro aún otro importante motivo para el hecho descrito de que un mismo texto nos entregue dos significados diferentes, según lo escuchemos como «ensayo científico» o como «poema». Y es que al escucharlo como poema me dispongo a recibir cuantas asociaciones irracionales se produzcan *necesariamente* en la lectura, y por tanto, si las hay, las recibo, cosa que no sucede en el otro caso.

9 Paul Goodman, *La estructura de la obra literaria,* ed. Siglo XXI, Madrid, 1971, pág. 24.

20 Maticemos: la originalidad del pensamiento puede importar, pero sólo en cuanto que nos «individualiza» mejor el contenido anímico de alguien.

Capítulo XXIII

PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS «DUROS»: LA VEROSIMILITUD. LO VEROSÍMIL Y LO POSIBLE

LA VEROSIMILITUD EXPRESA LA POSIBILIDAD

La ley del asentimiento y la correspondiente idea de «procedimiento extrínseco» explican también otra cosa: algunas de las relaciones entre el arte y la vida. El arte no es la vida, hemos dicho, sino su expresión, lo cual significa: 1.º, que las leyes que rigen el arte no son las leyes que rigen la vida. Las leyes de la vida exigen lo posible; las del arte, lo verosímil (en el sentido de Aristóteles, y no en el perverso sentido que el siglo XVIII acentuó tanto). 2.º Pero el hecho de que arte y vida se muevan en tan distintos reinos no habla de su autonomía. El arte, que no es la vida, tiene que ver con la vida, en cuanto que la expresa. Más claro: la verosimilitud del arte sirve para expresar la posibilidad de la vida. Lo verosímil estético es un mero instrumento de dicción indirecta; y lo que indirectamente nos dice ese instrumento forzosamente ha de ser posible en la realidad: *de lo contrario no sería asentido por nosotros.* Un poeta afirma que el cabello

de su amada es de oro; que sus labios son de coral; que su piel es de nieve. Ninguna de esas afirmaciones tomadas literalmente son ciertas ni enuncian nada hacedero en la historia. Son, en cambio, verosímiles en el interior del arte. Pero no poseerían tampoco este carácter de verosimilitud si no aludiesen oblicuamente (acaso «irracionalmente») a algo posible fuera del poema, en el mundo humano real, pues no suscitarían la «aquiescencia» lectora: que tal cabello, o tales labios y piel sean de un determinado matiz cromático (rubio, rojo y blanco, respectivamente) que damos por existente en la mujer de carne y hueso. Tal lo que vimos al analizar, primero, la metáfora en general, y, capítulos después, la metáfora contemporánea tan aparentemente irrealista [1]. La verosimilitud, en consecuencia, es un medio de asentimiento, o sea, un procedimiento extrínseco, de tipo «subordinado» [2].

Se aclara así el significado de la verosimilitud artística. Llamaremos desde ahora verosímil a aquella expresión estética que se nos hace asentible porque, aunque acaso afirme directamente algo imposible en la realidad, afirma indirectamente (tal vez «irracionalmente») algo posible en ella.

---

[1] Ver t. I, págs. 103 sigs., 246 sigs. Nuestra teoría de la verosimilitud y de sus relaciones con lo posible en la vida se deduce, en principio, de esos análisis. Si creyésemos, como Ortega, que la metáfora (y en general, el arte) consiste en la «aniquilación» de la realidad y en la subsecuente creación o invento de un mundo diferente, el mundo «bello» o estético, que en el «sentimiento» viene a sustituirla, o si, de otro modo, creyésemos, como ha sido moda creer durante la época «contemporánea», en la concepción «irrealista», o sea, no mimética del arte (concepción dentro de la cual la doctrina orteguiana es sólo una variante —véase t. I, n. 17 a la pág. 250—) no podríamos llegar al examen de tales relaciones y correspondencias. Remito, pues, al lector a esas páginas, donde hallará el fundamento primero de cuanto en el presente capítulo llegue a averiguarse.

[2] Recuérdese a este respecto lo que dijimos para la moral, la rima y el ritmo, etc., en notas a las págs. 107 (nota 15), 109 (nota 17) y 128.

Conviene recordar aquí al lector que el concepto de verosimilitud, aportado por Aristóteles, había nacido en el pensamiento de este filósofo con un propósito muy definido: marcar claramente las lindes entre arte y vida, entre lo estéticamente posible y lo posible en el mundo. Tal concepto sufrió, sin embargo, un extraño destino, como nadie ignora, pues fue entendido, sobre todo en el siglo XVIII, justamente al revés de como lo había imaginado su creador: para el común de los neoclásicos, lo verosímil no sólo se identificaba con lo *directamente* posible en el mundo real, sino con lo *fácil de ocurrir* en ese mundo. Lo que me importa destacar aquí de todo ello son estas dos cosas: A) que Aristóteles separa lo verosímil de lo posible; B) que el siglo XVIII, en su línea más fuerte, junta y asimila en uno ambos conceptos: lo verosímil, no sólo coincide con lo directamente posible, sino más allá aún, viene a coincidir con lo probable.

Ahora bien: la nueva perspectiva que la ley del asentimiento proporciona nos ha permitido descubrir la necesidad de una relación entre verosimilitud artística y posibilidad vital; sólo que tal relación no es la establecida por la poética dieciochesca en esa versión suya más característica; es otra bien diferente: según vimos, la verosimilitud no traduce siempre, aunque sí a veces, por modo literal y rectilíneo, la mera posibilidad real, pero la apunta en todo caso, es decir, la significa sin excepciones, sirviéndose o no de una desviación curvilínea más o menos pronunciada, a veces, incluso, «irracional».

TODO POEMA ES ÚLTIMAMENTE CUERDO

Lo que acabamos de sentar es asunto grave y doctrina que, por hallarse en sus últimas consecuencias en posición de choque con opiniones generalmente admitidas, conviene

examinar de nuevo sin excesiva prisa. Pues, en efecto, nuestra tesis, de ser cierta, en cuanto la desarrollamos, complica, como ya vimos, otra adversa a la sostenida hoy por famosos teóricos de la literatura, y aunque esto último, lo repito, lo sabemos ya, no está de más que lo volvamos a recordar, para examinarlo otra vez desde una perspectiva más amplia. Digamos, pues, lo siguiente.

Aseverar que lo verosímil artístico supone últimamente lo posible real es una cosa con decir que toda obra artística significa lo posible real. Pero fijémonos que ello, a su vez, proclama que el sentido de toda composición estética es, en postrera instancia y en un especial modo que nos es ya familiar, reducible a razón, siendo como es la razón medio adecuado para conocer lo posible. Dicho de otra manera y conformándonos a los límites de nuestro estricto campo: no hay ningún poema que carezca de sensatez, en cuanto que su contenido, o sea, lo que el poema, acaso con rodeos y a través de figuras retóricas, nos está diciendo o subdiciendo, expresa únicamente lo posible, que es, siempre y por esencia, inteligible lógicamente.

Naturalmente, sostener que todo poema sea *razonable* es, en nuestra intención, bien distinto a pensar que sea *racional.* El contenido de un poema nunca es racional por entero, y con frecuencia ni siquiera lo es en ninguno de sus inmediatos elementos constitutivos, acaso sólo emocionales; pero aun en este caso límite, tal emotividad se refiere, a través de lazos impalpables, a un núcleo significativo que en el momento de la lectura, y por tanto también en el anterior momento creador del poeta, no percibimos con nuestra mente, pero que con posterioridad al acto estético es siempre capturable por ella. Capítulos anteriores nos han mostrado que la poesía más aparentemente irracional, y añadamos ahora que sin excluir la perteneciente a la escuela superrealista,

lleva, pues, en su seno, como sustentáculo, un conglomerado de significación perfectamente pensable desde el plano lógico. Lo que ocurre es que ese conglomerado sobre el que la emoción se monta y sin el cual *ésta no existiría* no aparece en nuestra conciencia, y sólo se halla en ella bajo la forma de un supuesto: la emoción supone, en efecto, el conglomerado razonable [3]. Luego éste se incluye en el poema como un sentido que hemos llamado «irracional» y al involucrarlo lo significa de una manera tácita e implícita. El estudio del fenómeno visionario nos lo ha manifestado claramente.

Y he aquí por donde nuestro pensamiento ha venido a oponerse y a contradecir otro plenamente vigente en la actualidad: el que afirma que algunos poemas contemporáneos carecen en absoluto de sentido asequible a la razón; sentido, por tanto, sólo «poético», imposible de estrechar a discurso y coherencia [4]. Si con esto se hubiese querido sentar que la totalidad como tal de lo que un poema contiene exige para ser dicho el poema mismo y no otra expresión, y menos una expresión exclusivamente lógica, hubiésemos estado de acuerdo. Pero no es esto lo que se ha pretendido afirmar, sino esto otro: que el significado de esos poemas no tiene posible reducción conceptual, que no existe manera alguna de abreviar a concepto el emotivo complejo poemático. Y desde nuestro criterio, tal aseveración es, a todas luces, falsa, como hemos ido viendo sucesivamente en este libro, tras la definición que hemos hecho de ese «significado irracional» que he re-

---

[3] En cuanto que toda emoción, como ya he dicho varias veces, «interpreta» el mundo (volviendo al ejemplo que ya puse y que se recomienda por su claridad: mi miedo en la selva interpreta la selva como peligrosa).

[4] Este pensamiento está en relación (no lo olvidemos) con aquel otro que hemos combatido en el t. I, págs. 246 y sigs., según el cual el poeta contemporáneo crea un mundo absoluto, no mimético, con respecto a este en que nos movemos y somos.

cordado hace un instante. Lo que sentimos ante un poema de esa clase puede ser, pues, objeto de análisis extraestético (innecesario, claro es, en el momento de la lectura o de la creación), análisis que ha de descubrir, si somos suficientemente hábiles, un soporte o basamento duro, que al ser extraído de la envolvente masa emocional, resulta enunciable en forma congruente. Todo poema es así cuerdo, y su incoherencia, sólo aparente. Si las frases deshilvanadas e insensatas del poema más superrealista emocionan es porque tal emoción resguarda y encierra un sentido inteligible capaz de ser penetrado. De otro modo: esas frases inconexas son estéticamente admisibles, diríamos con más propiedad «verosímiles», porque se relacionan, a través de la emoción, con un subyacente e invisible fondo, cuya plasmación conceptual dice algo *posible* en nuestro mundo humano. En poemas ya estudiados en este libro, y también en el Apéndice «La sugerencia en la poesía contemporánea», se insertan, acompañados de pormenorizado comentario, algunos ejemplos que me atrevo a juzgar suficientemente claros. Pero tal vez no sobre poner otros aquí.

Me limitaré a copiar por el momento dos poemas, muy cercanos al superrealismo, del libro *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre, seguidos de su reducción a pensamiento conceptual, pues a veces es lícito y acertado demostrar la existencia del movimiento con el argumento empírico de ponernos a andar.

YA ES TARDE

Viniera yo como el silencio cauto.
(No sé quién era aquel que lo decía.)
Bajo luna de nácares o fuego,
bajo la inmensa llama o en el fondo del frío,
en ese ojo profundo que vigila
para evitar los labios cuando queman.

Quiero acertar, quiero decir que siempre,
que sobre el monte en cruz vendo la vida,
vendo ese azar que suple las miradas,
ignorando que el rosa ha muerto siempre.

El poeta en esta composición se identifica, hasta donde ello es dable, con la naturaleza, pues en esta etapa de la obra aleixandrina hay un vasto anhelo de comunión cósmica con la única realidad verdadera que es la realidad natural. «Viniera yo», dice el poeta, «como el mismo silencio prolongado, misterioso, invasor, de la naturaleza. (¿Quién dice esto, yo o la naturaleza misma que ya habla en mí?) Bajo el ardor amante de la naturaleza, lo mismo bajo la llama que en el fondo del frío, pues todo es erótica quemazón, confundido en la conciencia misma («ojo») del universo cósmico, que vigila su propia capacidad amorosa de destrucción («para evitar los labios cuando queman»), quiero decir que siempre entrego mi vida en este monte doloroso de la existencia, entrego esta inconsistencia («azar») de mi vida de hombre, que suple con su deseo las miradas amorosas que no recibe, ignorando que nada risueño («el rosa») hay que esperar».

En más conciso esquema: «unido a la naturaleza amante, y pese al dolor de la vida, a la escasez, penuria y pobreza de la realidad y al fracaso que en último término constituye toda vida y todo amor, yo quiero entregar y entrego mi vida menesterosa y débil al impulso erótico universal, que en mí alienta y me empuja».

El otro poema dice así:

SIEMPRE

Estoy solo. Las ondas; playa, escúchame.
De frente los delfines o la espada.
La certeza de siempre, los no-límites.
Esta tierna cabeza no amarilla,

esta piedra de carne que solloza.
Arena, arena, tu clamor es mío.
Por mi sombra no existes como seno,
no finjas que las velas, que la brisa,
que un aquilón, un viento furibundo,
va a empujar tu sonrisa hasta la espuma,
robándole a la sangre sus navíos.
Amor, amor, detén tu planta impura.

Esta pieza expresa un pensamiento afín al del poema anterior. La naturaleza aparece aquí (y en toda la primera época aleixandrina) espiritualizada por un impulso erótico, y en este sentido, humanizada. De ahí que el poeta pueda dirigirse a ella como si fuese un ser vivo: «playa, escúchame». La grandeza, libertad y furia del mar, con sus playas, puede representar y representa en estos versos la grandeza, libertad y acometividad del amor, sustancia del universo. El poeta está solo, pues, frente al océano, y ve como símbolos del amor-destrucción, del amor en su forma pasional, a los delfines, seres verdaderamente reales («la certeza de siempre»), al ser primarios y destructivos, que pueden dar la muerte y, por tanto, la auténtica vida, la gloria de la deslimitación («los no límites»). Pues en Aleixandre no sólo el amor es destrucción, sino que, de manera coherente, la destrucción, la muerte, es amor, el amor definitivo, que consiste en la fusión con la materia universal.

El protagonista del poema, tras ver a los delfines como formas de la agresión erótica («la espada») que late en el cosmos, contempla la playa igualmente erotizada. De ahí que la perciba como «una tierna cabeza». La playa es «amarilla», pero al humanizarla en cuanto encarnación del amor, no lo es. Parece que el poeta nos dijera: «ese color es pura apariencia; la playa es, sobre todo, espíritu, «cabeza», y, en con-

secuencia, «no amarilla» (ya que la cabeza no es amarilla)[5]. Es materia, si queréis («piedra»), pero materia viva; «piedra de carne que solloza». La arena y yo somos la misma entidad sustantiva: amor. «Tu clamor (o sea, lo que tu existencia, arena, proclama, lo que tu existencia es) coincide con mi clamor (con lo que mi existencia proclama y es). Sin embargo, aunque esencialmente la naturaleza sea amor, como yo mismo, y yo la ame, hay en ella una apariencia disconforme con la mía, por lo que no se me puede aparecer del todo como «seno», al que me sea lícito, desde mi torpe limitación («por mi sombra»), entregarme en correspondencia justa: «por mi sombra no existes como seno». Tus formas pasionales («brisa», «velas», «aquilón», «viento furibundo»), oh mar, no se adecúan suficientemente con mi pobre humanidad. Por ello no pueden empujar su sonrisa de amor hasta mí, ni robarle con sed amorosa a mi sangre sus realidades eróticas («navíos»). Amor cósmico del mar: detén, pues, tu planta inadecuada («impura»), puesto que me enardeces dejándome insatisfecho, por mi limitación humana».

Hay, pues, en este «simbólico» poema, como en el otro (y en todos los que verdaderamente lo sean) un último estrato desarrollable lógicamente. Éste: «siento en mí un impulso erótico que es el mismo que anima a la naturaleza toda; un impulso que me lleva a sentirme identificado con el mundo elemental que me rodea, al que amo; pero, desgraciadamente, mi limitación humana impide esa entrega y genial comunión».

Si ahora repasamos con atención la simplificación conceptual a la que hemos hecho descender por adelgazamiento el significado emotivo de ambos poemas, percibimos de inmediato, como nota evidente de ella, su *posibilidad* en la

[5] Véase la pág. 219 del t. I.

vida de un hombre, y, por tanto, su *verosimilitud.* De otro modo: entendemos como posible que alguien, pese al fracaso que es en el fondo toda existencia y todo amor, sienta de manera irrefrenable el impulso de entrega amorosa (poema primero). E igualmente consideramos posible que un ser humano experimente un apasionado sentimiento de comunión erótica con la hermosura natural, y que se queje de que ese sentimiento no pueda por completo hallar realización plena, a causa de la heterogeneidad del objeto amado (poema segundo). En efecto: cuando nos emocionamos ante, por ejemplo, un paisaje, pese al placer estético que experimentamos, ¿no hay o puede haber en nosotros una última insatisfacción, cuya índole quizás desconocemos, pero que en postrer análisis consistiría en la imposibilidad de ser nosotros también luz y color y piedra y hierba dulces, o mejor, *lo que todo ello simbólicamente representa para nuestra sensibilidad: felicidad, gracia, hermosura: el paraíso, en fin, al que aspiramos?* Un paisaje es muchas veces, para nosotros, si no siempre, un símbolo de algo humano, algo humano que con frecuencia se constituye como esa vida en plenitud que no nos ha sido concedida en la tierra, pero que no por eso dejamos de anhelar. Tales sentimientos son los que yacen en el sustrato último de esa composición, sentimientos altamente posibles en un hombre, y estéticamente verosímiles, por tanto. En suma, y reiterando lo mismo de otra forma: si el irracionalismo de ambas piezas aleixandrinas es poético se debe a que está expresando un contenido estéticamente verosímil; verosimilitud que, a su vez, no se daría de no recibir nuestro asentimiento, por tratarse de algo con amplias posibilidades dentro de la psicología real de un hombre. Todo ello, claro está (posibilidad, asentimiento, verosimilitud), no se produce ni aparece en el lector de manera reflexiva, ya que, especialmente en estos ejemplos, la materia

verbal opera en nosotros con fuerte dosis de irracionalidad; sino que todo ello queda implicado, interiorizado en la intuición *emotiva* de quien lee. Quiero decir que tal intuición supone aquellos elementos invisibles que hemos dicho, y desde ellos se levanta y adquiere representación.

Habrán observado los lectores que los casos de verosimilitud sobre los que hemos basado nuestras reflexiones iniciales han sido los más sencillos y, sin duda, nada canónicos («cabello de oro», etc.). Incluso hemos extendido luego el concepto sin forzarlo de ningún modo hasta cubrir con él las expresiones aproximadamente caóticas de las piezas irracionalistas. No creo que sea preciso añadir aquí que lo dicho vale también, y con mayor inmediatez de evidencia, para las situaciones y momentos literarios que en formulación más ortodoxa podrían recibir el calificativo de verosímiles. Ciertos neoclásicos se escandalizaban de que en los autos sacramentales hablasen e hiciesen figura realidades abstractas como virtudes y vicios. En la realidad no se da ese tipo de corporeización o elocuencia, luego, concluían los críticos de entonces, no es verosímil su presentación escénica. La poética posterior ha anulado el dictamen dieciochesco, pues la verosimilitud no queda afectada por el hecho de que el arte no reproduzca la vida de modo fotográfico. Las abstracciones mencionadas no tienen voz ni cuerpo en el mundo humano, pero no son inverosímiles en cuanto que, añadimos nosotros, significan algo perteneciente como posibilidad a ese mundo. Es palmario, en efecto, que Calderón, al trazar esas o parecidas figuraciones, nos está diciendo algo inteligible, algo, en definitiva, asimilable por el entendimiento y posible, por tanto, en la realidad.

LO POSIBLE NO VEROSÍMIL

Lo verosímil y lo posible son, pues, conceptos en conexión evidente. Pero de antiguo se sabe que no todo lo posible es verosímil[6], pues el arte, agreguemos, no es sin más expresión de vida, sino de vida con significación. No debemos pasar adelante sin detenernos a penetrar brevemente tan importante aserto. La vida, a veces, se comporta como no significativa, como insignificante, intrascendente y meramente ocasional o azarosa. Es vida que, en suma, *nada nos dice de sí misma,* y que, por tanto, no resulta interesante para fines artísticos, puesto que, como hemos repetido, el arte pretende lo contrario: no callar, sino hablar de la realidad vital.

He ahí, en sumaria condensación y compendio, la serie causal de relaciones que median entre varios de los elementos que intervienen en la operación estética. Si los ensartamos ahora al revés de como los hemos ido presentando, tal vez resulte más claro nuestro pensamiento. El arte busca hablar de la vida. Elegirá entonces para ello no un trozo cualquiera de vida, sino un trozo de vida *en elocuencia.* Carecerán de interés entonces todos aquellos instantes vitales que no posean esa cualidad expresiva, y así, y es sólo un ejemplo, el dramaturgo o el novelista, o al menos el dramaturgo o el novelista de ciertas épocas, pese a que en el mundo la casualidad no es infrecuente, se afanarán por evitarla *como inverosímil* en el desarrollo argumental de sus obras, y más aún en el desenlace de ellas, a no ser que, a su vez, la aza-

---

[6] Dice Boileau en su *Art Poétique* (III, versos 47-48): «Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable: le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblabe» («Jamás ofrezcas al espectador lo increíble: lo verdadero puede a veces no ser verosímil»).

rosidad en cuanto tal posea un sentido y nos ilumine, indirectamente, algún aspecto esencial, nada azoroso, por tanto, del mundo.

Pongamos otro ejemplo de lo mismo. La naturaleza suele ser pródiga, se desparrama en creciente pululación que se ofrece genialmente ciega y fecunda; el más formidable derroche es su ley, el capricho incesante parece como si la rigiera. De toda esa creación incesante y cuantiosa, sólo algunos productos serán válidos, porque muy pocos se manifestarán como vectores hacia el mañana, como poseedores de un sentido en la historia (natural o humana). El arte que, según repetimos, es oferente de vida sensata, rechazará lo insensato del vivir, las inútiles ramificaciones en que éste se complace. Tal es lo que muchas veces lleva al escritor a podar la frondosidad del árbol de la vida para dejar al descubierto tan sólo las ramas sustanciales. Descendamos a casos concretos. Es sabido[7] que el poeta del Cid, a pesar de su convicción de que poesía es, sobre todo, cuento de la verdad histórica, no traduce la vida de sus héroes tal como fue, en toda su riqueza y abundancia, sino que la recorta y empobrece, precisamente para hacerla significativa de sí misma. Las varias alternativas de favor y disfavor del rey hacia el Cid se reducen a una sola pareja; las dos prisiones del Conde de Barcelona quedan en el Poema convertidas en una. Pues lo que tiene sentido en la vida del héroe no es esa multiplicidad y reiteración, sino lo opuesto. Ampliando no más allá de lo justo el concepto en que estamos, diríamos que para el arte no se hace verosímil esa abundancia, que es, por el contrario, norma de la naturaleza.

En otra dirección aún, ciertas zonas de lo posible se muestran como artísticamente inutilizables, por no merece-

---

7 Véase Ramón Menéndez Pidal, *Poema de Mío Cid*, Clásicos Castellanos, ed. Espasa-Calpe, 1940, «Introducción», pág. 28.

doras de asentimiento. Hay afectos, ideas y percepciones que, aunque posibles en el mundo real, no son capaces de expresión poética, porque su índole «errónea» (en el sentido que hemos prestado a esta palabra) los torna en materia de disentimiento, y, en consecuencia, no pueden ser dichos por el poeta. Son contenidos anímicos que, aunque posibles e incluso reales, no debieran serlo, pues de algún modo que consideramos importante, no se adecúan en grado suficiente a la vida. En el mundo de hoy, hambriento en sus dos terceras partes y habitado por seres humanos que tal vez por vez primera han tomado responsable conciencia de ello, le sería dificilísimo a un escritor componer seriamente una elegía cuyo tema central fuese el sufrimiento del autor por no tener bastante dinero para comprar el último modelo del automóvil Cadillac, a no ser que ello se dijese irónicamente o de un modo simbólico, etc., encubridor de un distinto significado plenamente aceptable por los lectores, en cuyo caso ya no se trataría del absurdo o cómico dolor que hemos querido imaginarnos. Ahora bien, notemos que ese dolor puede ser en la realidad de la vida experimentado por alguien. Experimentado, pero no comunicable estéticamente, no verosímil en el poeta en cuanto éste se ofrece como la criatura madura y responsable que le pedimos sea. (Exigencia que es, dicho sea de paso, una forma del «decoro» aún válida.) Y es que, evidentemente, al poeta le exigimos lo que no tenemos por qué exigir en esa proporción y en ese plano a todos nuestros prójimos: madurez ética, repito, y sentido de la humana responsabilidad[8], en relación ambas, por supuesto, con el concreto tiempo en que el escritor vive, pues no en todo momento histórico parece inmadurez e irresponsabilidad lo que en alguno sería así juzgado.

---

[8] Véase pág. 103 del t. II; también, T. S. Eliot, *The use of Poetry*, Mass., 1933, pág. 96.

La demanda ética de que hablamos se origina y fundamenta en algo que más arriba quedó dicho: la vida tiene permiso para la prodigalidad de lo inacabado, inexpresivo o azaroso, mientras el arte no lo tiene. El arte aduce un personaje imaginario que debe responder de la vida, hacerse cargo de sus líneas de fuerza sustanciales, aquellas que sostienen el cuerpo entero de ese vivir y sin las cuales el vivir mismo correría el riesgo de ser derrocado. De ahí que, suprimiendo lo que la expresión tiene en su interpretación ordinaria de idealismo, esperemos del poeta, o mejor, del protagonista literario que habla en su obra, un comportamiento «como es debido», esto es, un comportamiento conforme al código moral indispensable para que la vida no descienda a una graduación peligrosa. Tan fuerte petición no la hacemos, en cambio, o sólo de otra manera, a la conducta de nuestros prójimos corrientes, e incluso al poeta en cuanto que no lo es, porque éstos son, en definitiva, naturaleza y vida, y por tanto sujetos de toda la abundante insensatez de que ésta suele mostrarse portadora.

LA VEROSIMILITUD EN LOS VARIOS GÉNEROS LITERARIOS

Sin embargo, aparentemente va contra nuestro principal aserto de que la verosimilitud alude y se engendra en lo posible el hecho de que aquélla no sea algo fijo, general y abstractamente definible, sino que, por el contrario, experimente variaciones y modulaciones diversas según el género literario de que se trate. No es lo mismo la verosimilitud en la tragedia o en la alta comedia que la verosimilitud en la farsa y en los géneros exclusivamente hilarantes. En estos últimos, por ejemplo, opuestamente a lo que ocurre en los

dos primeros tipos, el empleo de la casualidad en cantidades masivas puede ser y ha sido con frecuencia utilizado como recurso eficacísimo y de buena ley. La comicidad del cine mudo, pongo por caso, utilizaba habitualmente el azar en serie y la situación altamente improbable como procedimiento característico. Las obras «serias» no podrían acudir a una técnica tal sin que el espectador o lector las disintiese indignado. Pero si la verosimilitud cómica difiere de la que no lo es, no parece que la verosimilitud de un tipo o de otro pueda fundarse en lo posible real, ya que éste posee un carácter inmutable de que la verosimilitud, por lo visto, carece.

Tan grave objeción se desvanece rápidamente en cuanto recordamos lo que a propósito del chiste y de la poesía y su esencial oposición hemos llegado a discernir. Lo poético exige el asentimiento; pero lo cómico posee una base contraria: es el disentimiento, acompañado de «tolerancia», precisamente, lo que nos hace reír. Se sigue entonces que la disentible «inverosimilitud» *(tomado el término en sentido poético)* cuando la presentemos como «tolerable», esto es, cuando la hagamos ver como fruto de una causa *posible,* se convertirá en *cómicamente verosímil.* Notemos así que tanto la verosimilitud poética o seria como la cómica hacen referencia a lo posible real; sólo que no a la misma especie de posibilidad. De ahí que ambas verosimilitudes no coincidan. *Pues mientras la primera, la seria o poética, se corresponde con una posibilidad asentible, la segunda, la cómica, se corresponde con una posibilidad disentible y únicamente «tolerable».* Y en la medida en que una obra contenga elementos cómicos o graves o una mezcla apacible y variable de esas dos clases de componentes, así se modificará la naturaleza de la verosimilitud.

Elijamos un ejemplo. En las pantallas españolas se ha proyectado no hace mucho [9] una película cómica norteamericana, cuyo argumento, enderezado a nuestro propósito, es el siguiente. Dos músicos buscan desesperadamente un empleo que les es imposible encontrar. Casualmente tienen noticia de que en cierta orquesta femenina hay dos plazas libres que ellos podrían ocupar si fuesen mujeres. ¿Por qué no disfrazarse de tales y hallar así el indispensable medio para sobrevivir? En efecto, se hacen pasar por muchachas y entran a trabajar en un famoso hotel de adinerada clientela. Un millonario se enamora de una de las falsas señoritas, la cual no tiene más remedio que coquetear con aquél, para evitar el descubrimiento del fraude. Al final de la película, el rico enamorado lleva en su coche a la supuesta doncella y le declara su propósito de contraer con ella matrimonio. El pobre músico trasvestido intenta disuadirle con excusas cada vez más graves y poderosas, que el entusiasmado pretendiente rechaza una tras otra con sonriente naturalidad y pertinacia. Como último recurso el acorralado pícaro no tiene más remedio que descubrirle la verdad y revelar el engaño: «Es que además, dice, soy hombre». Flemático, imperturbable, el millonario contesta: «No importa: nadie es perfecto».

He ahí un conjunto de situaciones que, inverosímiles en una obra seria, se manifiestan como verosímiles dentro del género cómico en que se sitúan. Si nuestros razonamientos anteriores son correctos, el análisis ha de revelarnos la filiación de tal verosimilitud y de tal inverosimilitud en la posibilidad real. Atendamos sólo, para hacerlo ver, a la escena final que acabamos de describir sumariamente. ¿Es posible

---

[9] Téngase en cuenta la fecha de redacción de ese párrafo: 1966.

que alguien, terco en su ansiedad amorosa y dispuesto a vencer todos los obstáculos que se oponen a su matrimonio, y tras invalidar plausiblemente las objeciones del ser amado, continúe mecánicamente, sordo en realidad a lo que se le dice, haciendo lo mismo incluso ante un argumento en contra de contundencia tan radical? Evidentemente, sí, pues comprendemos como hacedero que movido por un deseo demasiado ardiente y cegador, nuestro personaje no escuche la última réplica de su interlocutor y le responda automáticamente sin haberse hecho cargo de ella más que de un modo general y sin entrar en su verdadero sentido.

Por tanto, según se nos patentiza, la verosimilitud cómica se aposenta en la posibilidad real. Ahora bien: tal escena en una obra seria no sería asentible y, por consiguiente, no sería verosímil, ya que se trata de un estado anímico que, *aunque posible* en la realidad, *no debería haber nacido,* de concordar el sujeto con las demandas de la vida. En efecto: las palabras del enamorado son fruto de una mecánica distracción, de un tosco error psíquico no sólo en cuanto a que no se ha enterado bien del gravísimo reparo de su interlocutor, sino en tanto que, como consecuencia de su descuido y desatención, da por sentado que a fines eróticos masculinos el ser hombre y no mujer el objeto de sus sentimientos constituye una mera «imperfección» de éste, en el mismo nivel y de tan dispensable entidad como lo sería, por ejemplo, tener el cabello castaño y no rubio, la nariz aguileña y no griega, o frisar en los 30 años, en vez de andar por los 20.

Naturalmente, a veces esa posibilidad real en que se asienta *siempre* la verosimilitud cómica está muy indirectamente expresada y por eso parece no existir. En una película humorística de Bergman se ve esta escena: alguien dispara un tiro y le da a una estatua, de la que brota, inesperadamente, en-

tre la risa del espectador, sangre [10]. ¿Dónde está aquí lo posible en la vida? La escena, en sí misma, no es realmente posible, como tampoco es posible en la realidad la frase «cabello de oro» que tantas veces hemos leído en los poetas; pero aunque tal escena no sea, en efecto, posible, sí lo es su significación, lo que ella expresa de manera indirecta (a semejanza de lo que también le ocurre a la frase poética «cabello de oro», que acabo de mencionar). De lo que nos reímos al contemplar la escena de que hablo es, sin duda, de algo que en la realidad puede darse: de la fingida «distracción» *del autor,* quien, por el hecho de sangrar un hombre si se le pega un tiro, «cree», *o hace como si cree,* que ha de sucederle igual al esculpido busto de éste, *en cuanto que lo representa* (dato, el subrayado, que nos obliga a la «tolerancia»). El autor ha inventado, pues, un personaje cómico que es él mismo «distraído», según una distracción dable, repito, en la vida real. Lo que tiene de nuevo el procedimiento en cuestión es el hecho de no asomar el autor como tal personaje en el relato de que se trata (al revés de lo que pasaba en los casos de Churchill o Disraeli que he citado en otro capítulo [11]), sino de presentar su «distracción» *objetiva y despersonalizada:* tipo de comicidad («distracción» objetivada y despersonalizada) que empieza a ser (dicho sea entre paréntesis) característico del momento en que escribo (1969) y que creo lo será más aún en los años inmediatamente pró-

[10] Esa escena es en esa película de índole cómica, lo cual no significa que en otra película no pudiese ser poética: todo depende de un contexto que la haga asentible o, al revés, como aquí, disentible, aunque tolerable; exactamente lo que veíamos en una copla popular que lo mismo podía aparecer como poética que como cómica o absurda (véase las págs. 81-82 del t. II). En arte nunca se puede, vuelvo a decir, hacer afirmaciones abstractas (sino sólo concretas) acerca del carácter asentible o no asentible de su contenido.

[11] Véase la pág. 53.

ximos, pues su efecto es la sorpresa mágica, muy coherente con un mundo, el actual, en el que el desarrollo técnico exhibe también ante nuestros ojos (viajes a la luna, trasplantes de corazón, etc.) algo que se asemeja mucho a las operaciones de los magos, con lo que el hombre de hoy empieza a sentir vagamente *que todo es hacedero.* Claro está que esa técnica hilarante de la «distracción» «objetivada» y «despersonalizada» que hemos reconocido aquí tiene antecedentes en lo visionario cómico del siglo: véase el chiste del «pollo sanísimo» que cito en el t. I, págs. 257-259. Pero ahora se manifiesta con otra frecuencia y con diferente sentido, cosas, las dos, que se hallan en relación.

El hecho, pues, de que la verosimilitud o inverosimilitud dependan del género literario y carezcan, por tanto, de estabilidad abstractamente deducible, no obsta en ningún caso, según adelantábamos, ni siquiera en los que lo parece (tiro que hace sangrar a una estatua), a su conexión con lo posible en la realidad. Pues, como hemos intentado probar, cada variación en el tipo de lo verosímil contacta con un cambio paralelo y semejante en el tipo de lo posible. El juego asentimiento-disentimiento que explicaba la diferencia entre poesía y chiste, nos ha explicado también ahora la congruente discrepancia entre una y otra clase de verosimilitud, así como las diferencias más leves, matizadas y graduales de los géneros intermedios, en que se complican, muy variadamente, esos dos polos fundamentales del orbe literario. Y en cuanto a la diversificación de la verosimilitud en una amplia gama dentro de cada uno de esos polos, encuentra igualmente razón de existencia en otra diversificación parecida en el mundo de lo hacedero. Dada una circunstancia elevadamente trágica, por ejemplo, se espera de nosotros un abanico de comportamientos posibles que conlleven asentimiento, fuera del cual, en su expresión estética, empieza el régimen inicuo de

lo «poéticamente disentible», esto es, de lo poéticamente inverosímil. Y algo equivalente diríamos para situaciones de porte menos extremoso, que, a su vez, arrastran una rica, pero limitada baraja de posibles respuestas psicológicas, «aceptables», diferentes a las anteriores y pertenecientes, en ese sentido, a un orden distinto de verosimilitud. Si el arte es expresión de la realidad, la verosimilitud del arte ha de ajustarse con pulcritud a lo posible en aquélla. El pensamiento contrario, implícita o explícitamente manifiesto en caracterizados autores de teoría literaria, resulta, pues, originado, a nuestro juicio, en un análisis insuficiente de la intuición estética.

Capítulo XXIV

PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS Y MODIFICANTES EXTRÍNSECOS «BLANDOS» (O SEA RELATIVOS A SÓLO UNA ÉPOCA HISTÓRICA)

I. LAS EXIGENCIAS DE LA PRECEPTIVA NEOCLÁSICA

DE NUEVO LOS PROCEDIMIENTOS Y LOS MODIFICANTES EXTRÍNSECOS: AMPLIFICACIÓN DE SU IMPORTANCIA TEÓRICA

Hemos examinado hasta ahora aquellos procedimientos y modificantes extrínsecos que se manifiestan como propios *de cualquier época,* procedimientos y modificantes «duros», que parecen o son, pues, universales o prácticamente universales en el tiempo. ¿No habrá otros que no lo sean, esto es, que se caractericen por lo estricto y apresurado de su historicidad, por su, diríamos, «blandura» o visible fugacidad, al hallarse en conexión directísima con un período más o menos breve, pero notoriamente pasajero? La respuesta a esta pregunta requiere una previa consideración.

Hemos dicho que todo modificante extrínseco consiste en una convicción nuestra o un sistema de convicciones que mo-

tiva y justifica el procedimiento de igual nombre, lo que le obliga a cobrar existencia y configurarse como tal a nuestros ojos. Pero afirmar, como hemos afirmado, que un modificante extrínseco es siempre algo que nosotros creemos o pensamos coincidirá con la aserción, más precisa y eficaz, de que un modificante extrínseco ha de ser, sin excepciones, uno o varios términos de la concatenada y coherente visión del mundo en que el artista, probablemente sin saberlo, está situado como hombre y desde la que forzosamente ha de hablarnos. Y si antes no nos hemos percatado de esta verdad es precisamente porque los modificantes extrínsecos que hasta ahora veníamos considerando eran, repito, opiniones que se ofrecen como intemporalmente poseídas por el hombre, «duras», por tanto, esto es sustentables en cualquier época, sin la matización histórica que, en principio, parece convenir a la idea que solemos hacernos de lo que una cosmovisión sea. Pero esa idea, aunque de gran validez práctica, es teóricamente pobre, pues una cosmovisión no sólo consta de elementos rápidamente fungibles, sino, como apunté no hace mucho, de otros de mayor duración, y hasta de algunos perdurables por completo, que tal visión del mundo comparte con algunas, muchas e incluso todas las cosmovisiones que le han precedido en el tiempo y le sucederán después en el futuro [1]. Lo que ocurre es, permítaseme insistir, que al definir una cosmovisión de época, sólo nos interesa, indicábamos, destacar aquellos elementos que, por serle originales, la caracterizan. Al pretender precisar, por ejemplo, la visión del mundo de los románticos, dejamos a un lado desdeñosamente lo que estos pensaban y sentían en común con quienes les

---

1 En efecto, existen en toda cosmovisión notas que ésta comparte con otras cosmovisiones anteriores en cuanto que todas ellas son en su conjunto meras partes de la cosmovisión más abierta que las comprende.

antecedieron y siguieron y, en cambio, anotamos con cuidado ejemplar cuanto les diferenciaba de ellos. Lo que resta tras la feroz ascesis intelectual practicada en nuestras apuntaciones es lo que juzgamos, erróneamente, ser la cosmovisión de época que deseamos determinar, que, como se ve, consiste en renunciar, cual los desolados padres del yermo, a toda compañía y progenie. Pero ¿qué duda cabe que, de hecho, aquello que fue sentido por los románticos al alimón con quienes no lo eran pertenecía también, y por derecho propio, a su interpretación de la realidad? La idea de que la madera flota en el agua, y el plomo no, estaba, por ejemplo, entre sus más entrañables convicciones, y, en consecuencia, formaba parte de su visión del mundo, pese a integrar con el mismo ímpetu cuantas visiones del mundo han sido y serán a lo largo de la historia. Y es que nuestra particular cosmovisión se inserta, como mera variante, en otra más vaga, amplia y general y, por lo mismo, de índole mucho más estable, en la que también nos hallamos y con más firmeza aún. Y a su vez, ésta se introduce en otra, y así sucesivamente. Nosotros otorgamos el asentimiento artístico desde el conjunto de esa complicada y vastísima organización, que es lo que con toda propiedad podemos llamar nuestra visión del mundo, donde hay, junto a intuiciones de máxima solidez y permanencia, otras de contextura más blanda, e incluso algunas esencialmente evaporables y gaseosas. Este libro sólo ha considerado hasta ahora aquellos procedimientos extrínsecos que se basan en modificantes o partículas cosmovisionarias que llamaríamos, vuelto a decir, «duras», es decir, de contextura muy resistente al paso de los años, y que, a título de clara exposición, podríamos haber separado en tres conjuntos, comunicados entre sí, claro es, por elementos difusos e intermedios de dificultosa clasificación. En el conjunto primero, habríamos alojado las convicciones que son comu-

nes a todo hombre, sin distinción de tiempo o de lugar; por ejemplo, la fe en la impenetrabilidad de la materia o la fe en la fluidez y blandura del agua, y más aún del aire. En el conjunto segundo, se habrían de instalar convicciones menos terminantes, pero todavía de permanencia tan firme que la cesación de su validez no parece probable. Así, el gusto por la libertad y la justicia. En el tercero y último, otras más cuestionables, aunque sin duda de muy lata vigencia; tal, la actitud masculina de protección y amparo hacia la mujer (en relación, no lo olvidemos, con otra creencia que ha durado mucho pero que desde diversos ángulos ha sido y es hoy fuertemente controvertida: la creencia en la inferioridad, no sólo física, de la mujer); y tal, el amor mismo, entendido a la manera occidental, como exigencia de fidelidad por parte del otro, y su estela de celos, etc., cuando esto no se produce.

Todo ello, y cuanto a ello podamos emparejar, es cosa sobre la que el poeta elabora, en efecto, como hemos visto, su dicción emotiva, sintiendo que es suelo firme y seguro en que tomar pie para la aquiescencia lectora; o sea, para la erección de eso que hemos denominado «procedimiento extrínseco» «duro», en cuanto que inherente, sin distinción específica, a cualquier época; *verbi gratia*, la «adecuación entre plano real y evocado», en la metáfora; la «adecuación heroica» en la ruptura del sistema del tipo «más vale morir en pie que vivir de rodillas», o la «adecuación» de otros órdenes en los restantes recursos retóricos. Y lo mismo, en esfera más amplia, con respecto al contenido poemático: así, la «adecuación sentimental», «conceptual» y «axiológica» de éste, o el uso de un género literario, o del ritmo y rima poemáticos [2], que nos ponen en actitud aquiescente frente al

[2] Véase la nota 15 de la pág. 107 y la 17 de la 109.

sentido, en conjunto, de las expresiones; la utilización, a todo lo largo de la obra de arte, de la «verosimilitud» o de la relación, tal como más arriba la llegábamos a fijar, entre literatura y moralidad, o entre las creencias del autor y las del lector. Pero ¿cómo no percatarse, en este punto, de un hecho de consecuencias enormes y devastadoras, un hecho en cierto modo terrible, como no tardaremos en comprobar y que antes insinué: el de que también pueden actuar y han de actuar extrínsecamente, como modificantes de procedimientos igualmente extrínsecos, aquellos otros elementos cosmovisionarios que hemos visto como poseedores de una naturaleza más frágil y fugaz y ligada a un tiempo acotado y concreto —elementos cosmovisionarios que hemos llamado «blandos»—? Ello tiene que ser forzosamente así, puesto que estos elementos pertenecen a la cosmovisión en que se está, *en la misma medida y tan legítimamente* como los elementos de mayor consistencia, y el artista, instalado sobre ambos tipos de ingredientes, no puede diferenciarlos en el momento de escribir, pues se le presentan bajo la figura de algo igualmente creído por él, esto es, de algo coincidente con la realidad y por tanto en calidad de cosas que intuitivamente le parecen tan reales las unas como las otras.

Se nos ensancha así de un modo poderoso el campo de nuestro análisis, a la par que la importancia de esos conceptos (modificantes y procedimientos extrínsecos), cuya realidad, puesta en actividad, es, precisamente, a mi juicio y mientras éste no marre, la causa de numerosos fenómenos estéticos que sólo ahora estaremos, si acaso, en condiciones de entender en su compleja conexión y en la amplitud (a lo que parece vastísima) de su verdadero significado.

EL PROBLEMA DE LA JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA DE LA PRECEPTIVA TRADICIONAL Y MÁS CONCRETAMENTE DE LA PRECEPTIVA NEOCLÁSICA

Iniciemos la investigación preguntándonos por el sentido que haya podido tener en su momento la Preceptiva tradicional. Nada más lejos de nosotros que esa Preceptiva y muy especialmente la versión que ésta hubo de recibir a todo lo largo del neoclasicismo. A partir de la escuela romántica, nos hemos acostumbrado a concebir al escritor y a su trabajo como libres de toda coerción normativa. Desde esas fechas, por tanto, sentimos nuestro ánimo propicio a calificar de meros desvaríos las exigencias retóricas del Siglo de las Luces (y de los anteriores) o, todo lo más, a contemplar esas exigencias como meras derivaciones, *sin duda estéticamente extraviadas,* de la especial interpretación del mundo que la época se había hecho. En suma: el conjunto de reglas que, sobre todo el siglo XVIII, impuso a la creación literaria nos parecen históricamente explicables, sí, pero sin posible justificación desde un punto de vista exclusivamente artístico.

Sin embargo, es evidente que las estrictas regulaciones de la vieja Poética tuvieron vigencia varias veces secular (antigüedad, renacimiento, barroco, neoclasicismo), aunque no siempre con rigor y modulación idénticos. Este hecho, por sí solo, debería hacernos meditar. No es del todo imaginable, en efecto, que sin una cierta justificación *estética* esas imperativas prescripciones pudiesen durar tanto. La gran extensión cronológica de su validez no es, por supuesto, una prueba, pero sí una incitación a pensar que tales prescripciones han de implantarse, de un modo u otro, en la naturaleza misma del arte. Ahora bien: mientras se estaba

en la convicción de que la naturaleza del arte era intrínsecamente un misterio, y un misterio irresoluble, constituía un contrasentido plantearse el problema de hasta qué punto las ordenanzas retóricas arraigasen en ella. Pero ahora no estamos ya en idéntico caso. Puesto que nos hallamos, o creemos hallarnos, en *posesión* de las leyes de la poesía y aun del arte (ley de la *«individualización»* y ley del *asentimiento)*, la cuestión se torna, en principio, resueltamente dilucidable.

Planteémosla, pues. Y ya que la Preceptiva tradicional encuentra su versión-límite en el siglo XVIII, acudamos nosotros a esa época y pasemos revista, sin ideas preconcebidas, a sus principales dogmas, intentando ver en ellos, por debajo de lo hiperbólico y desmesurado de su intolerancia, la dosis de buen sentido que también, probablemente, encierran.

LA «JUSTICIA POÉTICA»

Comencemos por el examen de lo que Rymer denominó «justicia poética»[3]. Cumple con este requisito la obra literaria cuya resolución argumental se verifica sin detrimento de la equidad, de forma que el destino de los personajes se corresponde a sus respectivos merecimientos: el «bueno» había de ser premiado, y castigado el «malo» en proporción a sus culpas. La crítica neoclásica, cuando era fiel a sí misma, miraba con hondo recelo, y hasta con repugnancia, el desenlace de una pieza (por ejemplo, teatral) que no siguiese estas pautas de ética distributiva e hiciese padecer por igual a todos, justos y pecadores, o peor aún, que concediese feli-

[3] Véase *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934, págs. 139 y sigs.

cidad al perverso y daño al hombre recto y de intachable conducta. Sin duda, cuando la Preceptiva del siglo XVIII se mostraba tan severa a este respecto no era por capricho, sino como natural consecuencia de la concepción del hombre y de la realidad en que estaba. La doctrina optimista de que, tomadas las cosas en la más amplia perspectiva, vivimos en un mundo donde todo conduce necesariamente a lo mejor, y donde la crueldad, el dolor y el mal son sólo aparentes o, en todo caso, impulsos hacia una solución beneficiosa a cuya consecución se encaminan (modificante extrínseco)[4], traía como resultado esas normas (procedimiento extrínseco), que semejan, aunque a primera vista tan sólo, contradecir el realismo naturalista del siglo. En efecto, el dramaturgo debía ser fiel a la verdad de la historia cósmica y humana. El racionalismo del período y la tesis que entendía el arte como «imitación de la naturaleza» lo demandaban por igual. Mas para obtener esa fidelidad era preciso tener en cuenta, al trazar un asunto, no un trozo cualquiera de la vida, acaso en desacuerdo con esa presupuesta equidad, sino el plan completo de la Creación, futuro incluido, y aplicar así al argumento seleccionado con propósito artístico el justiciero final que a escala cronológica más amplia se presumía como de arribamiento forzoso. De lo contrario, aunque aparentemente se tradujese con corrección una verdad posible, se traicionaba la más honda verdad que tras aquélla se ocultaba: el hecho de la concordia moral del universo en cuanto a su justificación última[5].

El Romanticismo, una vez desaparecido el optimismo del siglo anterior y con él el modificante extrínseco de que hablamos, negó, con mayor o menor energía, al menos teórica-

---

[4] Véase la nota 15, pág. 107; la 17, pág. 109.

[5] Este pensamiento se documenta en Lessing, Werke, IV, 351.

mente, la legalidad estética de las tiránicas demandas en que el procedimiento asimismo extrínseco consistía. Ni Schlegel, ni Coleridge, ni Schopenhauer piensan como Lessing, Johnson o nuestro Moratín que el escritor esté obligado a suplir y corregir en sus obras las deficiencias que en punto a equidad desempeñan con frecuencia papel importante en el destino de las criaturas.

Desde entonces para acá, por las razones que hemos averiguado, nadie volvió a ocuparse, que yo sepa, de «justicia poética». Pero, al parecer, el problema tiene mayor complicación, porque, no obstante, es evidente que sin presión alguna por parte de la crítica, y no siempre y del todo por parte de la moral social, la práctica artística, en lo que tiene de intuitiva, ha seguido teniendo muy en cuenta ese principio que la teoría, primero, desechó como inútil o estúpido prejuicio, para acabar después olvidándolo por completo. El cine, sobre todo si hacemos caso omiso de aquellas obras cuyo carácter cómico o humorístico consienten soluciones en disconformidad con las exigencias mucho más marcadas de las composiciones «serias», el cine, repito, es especialmente riguroso al respecto. Yo no conozco, aunque no excluyo su posibilidad, por lo que veremos, ni aun su existencia, ninguna película de ese tipo en que un asesino o un delincuente en materia grave no haya sido finalmente castigado de un modo o de otro [6]. Ciertamente, se trata de un arte que por su popularidad entre las masas se hace muy apto para recibir consignas extraestéticas, que el instinto defensivo de la sociedad impone bajo la forma de imperativos éticos. Pero

[6] Las frases del texto son de 1962. Lo advierto porque últimamente se ha iniciado en el cine una débil corriente favorable al uso artístico de la «injusticia poética». (Debo añadir que esta nota se redactó en 1969: hoy 1976 esa «débil corriente» se ha convertido en una corriente sin ninguna debilidad.)

el carácter categórico y universal de tales coerciones y su extensión, bien que ligeramente paliada y con alguna mayor laxitud, a la literatura, declara la existencia, en la entraña *misma del arte, de algo que viene, en un cierto sentido* y de otra manera, a dar a los neoclásicos y a sus antecesores (Scalígero, Corneille, Scudéry, etc.) la parte esta vez de intemporal razón que sin duda tenían. Ese «algo» al que nos referimos consiste también, como no podía ser menos si nuestras tesis son ciertas, en la ley del asentimiento desde la que el arte se engendra, pero en cuanto a las implicaciones negativas de tipo «erróneo» que aquella ley, según vimos, involucra. No se trata de que sea imposible la «aquiescencia» a un desenlace argumental en que la injusticia triunfe. Nosotros podemos, sin duda, «aceptar» una solución de esa índole; no sólo porque, digamos, es hacedero que tal desenlace lleve un propósito de denuncia social que por su carácter ético es en sí mismo altamente asentible, sino porque a veces el encumbramiento del pícaro, e incluso del incurso en más graves yerros, puede ofrecerse como retribución no a sus maldades, pero sí a otros valores positivos de que en la obra tal vez ha dado pruebas. Nadie ha dejado de percibir en el público teatral o cinematográfico un inconfesable y hasta confesable deseo de que el ingenioso y paciente ladrón, que tanto trabajo e inteligencia desplegó en el cumplimiento de su antisocial empresa, acabe gozando de los frutos de su habilidad. Si los autores hubiesen concedido a su protagonista ese final feliz, pocos acaso de entre los espectadores se sentirían ofendidos o defraudados. En tal caso, la aquiescencia brotaría con facilidad, pese a la «maldad» del malo, en consideración a las «virtudes» que éste no deja de poseer: talento, tenacidad, valentía, etc. Por tanto, repito, el asentimiento a lo que de hecho sería llamado por los neoclásicos injusticia poética resulta, en numerosos casos, per-

fectamente legítimo, y no de una, sino de varias maneras. Así, pues, no hemos de buscar por ese lado la solución al problema que encaramos. La solución se halla en otro sitio: en la posibilidad del disentimiento erróneo. En cuanto un autor no se resigne a confinarse en un público de acentuado signo minoritario, ha de evitar con cierto cuidado aquellas soluciones que podrían desencadenar ese tipo de disentimiento, que aunque en rigor no deberían darse, nadie puede impedir que en realidad se den, y hasta que se den mucho, por ser inherentes a la psicología del hombre común. Por eso, y no sólo por inspiraciones exclusivamente exteriores al arte, cuanto mayor auditorio posea una obra tanto más exigente se irá volviendo la trama de ésta con respecto a la especie de equidad de que ahora nos ocupamos. Los neoclásicos no tenían razón al creer que se faltaba universalmente a los principios *eternos* de la literatura al presentar la buenaventura del indigno; pero sin duda no estaban del todo carentes de ella en cuanto que existe, sin vacilación, como hemos pretendido probar, un nexo entre aquella norma de justicia poética y una de las leyes de toda obra artística, cuando la deseemos mayoritaria. Y si de esta consideración intemporal venimos a la otra meramente histórica en que antes nos hallábamos, y desde ella nos preguntamos los motivos «artísticos» que operaban en la Preceptiva neoclásica cuando ésta se mostraba tan inflexible en punto a la retribución final de sus héroes, comprobaremos toda la razón, esta vez en cierto modo completa y no sólo parcial, que le asistía, desde las concepciones de la época, esto es, desde el modificante extrínseco de tipo «blando», si se me permite insistir en una metáfora ya usada, que a esa época corresponde.

En efecto, si se pensaba a Dios como providente y a la Creación como finalmente justiciera, resultaba, por lo que anteriormente dijimos, disentible toda obra literaria que hi-

ciese ver el éxito de la iniquidad o el fracaso de la virtud. La ley del asentimiento nos aclara, pues, tanto la *inexorabilidad* de las normas retóricas neoclásicas, como la mera *tendencia* en igual dirección de la práctica literaria de hoy. La cosmovisión dieciochesca hacía suponer disentible, insisto, la injusticia poética: de ahí lo inapelable de su condenación; la cosmovisión actual permite «aceptar» tal injusticia; pero si se busca una audiencia de mayor cuantía, es preciso recaer en el cumplimiento del antiguo precepto, ya que de lo contrario una parte del público incidiría en lo que hemos llamado «disentimiento erróneo» [7]. Tal vez se me diga que el disentimiento neoclásico era igualmente equivocado. Por supuesto, lo sería desde un punto de vista esencial o universal, ¿mas existe ese punto de vista? ¿No es una contradicción en los términos hablar de un punto de vista —implicador siempre de una localización— que no está en ningún lugar determinado? Pero tal equivocación no se daba, o no podía percibirse como tal, si nos instalamos en la cosmovisión de entonces. Diríamos con alguna precisión que lo equivocado no era, pues, en rigor, el disentimiento en cuanto tal, sino la cosmovisión desde la que éste se ejercía (si es posible calificar negativamente una interpretación de la realidad que tiene sentido y justificación en el concreto tiempo en que se da). Diciendo lo mismo de otra manera: el disentimiento actual a la injusticia poética es estéticamente erróneo, incluso en perspectiva histórica; el mismo disentimien-

[7] Vuelvo a recordar la fecha en que los hechos descritos han sido considerados en el texto: las cosas han cambiado mucho en los últimos años, gracias a la velocidad con que en nuestra época se modifican las creencias y los valores de nuestra sociedad, a causa a su vez de las transformaciones que en el mundo impone la técnica, y también, como quiere Julián Marías (*La España Real*, Madrid, 1976, Ed. Espasa-Calpe, págs. 205-224), incluso las transformaciones que las rapidísimas comunicaciones efectúan en las conciencias de todos los hombres.

to en la época neoclásica y desde tal perspectiva no lo es, bien que se constituya como tal si adoptásemos un punto de vista general o ucrónico, que, repito, no es concebible. (El nuestro de hoy, aunque respondiese a algo *objetivo* no dejaría de ser histórico.)

La demanda de «justicia poética» en el siglo XVIII estaba a gran distancia, pues, de ser un dislate. Era, por el contrario, el resultado de cumplir con una ley poética intemporalmente válida desde una concepción del mundo, eso sí, pasajera e histórica.

LA DOCTRINA DEL DECORO O PROPIEDAD

Algo semejante probaremos para el resto de las imposiciones preceptivas de aquel pasado período literario. La doctrina horaciana del decoro o propiedad[8] era una de ellas. Consistía, entre otras cosas[9], en que cada personaje, en cuanto miembro de una clase, una clase no sólo social, debía ajustar su conducta a lo que de esa clase se juzgaba (con frecuencia, convencionalmente) característico. Como se ve, se trataba de disolver lo individual en el excipiente de lo arquetípico. El inglés había de conducirse en todo momento como «inglés»; el villano, como «villano»; el guerrero, como «guerrero», sin concesiones a lo que ese inglés, villano o guerrero pudiesen ser como personas, más allá e incluso fuera de lo que su categoría genérica demandaba. Si al aristócrata como tal se le supone dignidad, no estaba bien visto

[8] Horacio, *Epistula ad Pisones*, en especial versos 114-120; 125-127 y 156 y sigs.

[9] En el decoro se incluía también el respeto a la moral y hasta los prejuicios y convencionalismos de la sociedad: evitar las escenas violentas, sangrientas o desagradables a la vista del público (*Epistula ad Pisones*, versos 179 y sigs.), así como los actos cotidianos o el lenguaje grosero.

un argumento que presentase la vileza de un noble. La crítica literaria se encargaba de censurar al autor cuando infringía esta fórmula. Así, Rymer, según recuerda Wellek [10], recrimina a Shakespeare «por encarnar en Yago a un soldado ingrato», «ya que los soldados son típicamente leales». El mismo Wellek cita a La Mesnadière a este propósito, que impugna llevar a escena «alemanes sutiles, españoles modestos, franceses maleducados», aun cuando tales individuos se diesen en la realidad, evidentemente porque las cualidades típicas de franceses, españoles y alemanes eran las opuestas, en opinión de la época, o al menos en la del crítico mencionado, que, como buen patriota, define a tudescos e hispanos por sus defectos, mientras reserva a las gentes de su propio país, como nota definitoria (lo cual no deja de ser divertido), una evidente virtud.

¿Tiene todo esto en la época o fuera de ella algún sentido, o nos hallamos ante una proposición insensata? No hace muchos años presencié una obra dramática cuyo protagonista era Velázquez, y recuerdo el mal efecto que me producía escuchar a este hombre genial decir sobre pintura, en la escena, cosas que, para suyas, resultaban insuficientes. Evidentemente, es posible que Velázquez en su vida privada, al referirse a su arte, no lo hiciese con la misma hondura y grandeza que ponía en sus lienzos, pues un creador no siempre es, además, un crítico de mérito. Pero como el autor, al hacerle hablar de este modo, pretendía que los espectadores se percatasen del talento magno de su héroe, es palmario que no lograrlo constituía, en este aspecto, un fracaso. Si mi juicio no erraba, la pieza en cuestión era, pues, deficiente en cuanto que no cumplía con la regla del «decoro», al parecer,

---

[10] René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, I: «La segunda mitad del siglo XVIII», trad. J. C. Cayol de Bethencourt, ed. Gredos, Madrid, 1969, págs. 28-29.

incluso en el estrecho sentido en que la venimos considerando por algún sitio, de algún modo y en algún caso, válida aún, y por consiguiente en contacto con una de las dos leyes que al arte literario asignábamos. En efecto, si esa obra a la que nos hemos referido no era, en mi criterio, impecable, debíase al hecho de que las palabras que el autor ponía en boca de su protagonista nos parecían pobres, *pero no en sí mismas,* sino con respecto a la excelsitud humana que comúnmente atribuimos al artista genial.

Así, no es la ley de la «individualización» lo que aquí falla, sino la ley del asentimiento, puesto que como espectadores no estamos dispuestos a conceder del todo la aquiescencia a un contenido anímico que juzgamos, en alguna proporción, «ilegítimamente nacido», al referirlo a un hombre como suponemos hubo de ser Velázquez. La prueba de ello es que esas mismas frases, dichas por una personalidad menos relevante, no suscitarían en nosotros el menor repudio.

El decoro, cuando es una exigencia correcta, se vincula, pues, estrechamente a esa ley ahistórica. Pero ¿y cuando no lo es, como indiscutiblemente pasa si hablamos en abstracto y con generalidad, a la manera de la Preceptiva neoclásica? ¿Tenía acaso razón esa Preceptiva al ordenar el decoro como dictamen sin apelaciones? Claro está que no. El arte sólo ha de cumplir necesariamente las dos leyes que, según hemos creído ver, lo determinan. Si una obra particular pide además, en apariencia, otros requisitos, es porque éstos son en ella manifestaciones, también particulares, de esas inexorables y universales leyes. Pero al ser particulares las manifestaciones en cuestión, sólo particularmente serán exigibles. De ahí que fuera de esa pareja de esenciales demandas ninguna otra resulte enunciable en forma que no sea concreta. Podemos decir: «*esta* tragedia que escribo ha de desarrollarse con arreglo al *decoro* (o con arreglo a cualquier otra

condición)». Pero no afirmar, con los neoclásicos, que a *la* tragedia le es indispensable hacerlo. Hemos pasado, en la crítica, de la época de las abstracciones a la de las concreciones, de creer en reglas generales a creer sólo en reglas particulares, tras haber superado la etapa romántica, que no creía en regla alguna. Hay, por supuesto, como sabemos y repetimos, dos leyes estéticas con carácter universal; pero esas dos leyes, precisamente por ser universales, han de encarnar en lo concreto para hacerse *reales*, han de *realizarse* en la variadísima riqueza de lo individual y aparecer así con figura siempre distinta, que es lo que únicamente vemos y palpamos, figura, pues, incatalogable en una genérica Preceptiva. Cuando leemos un poema percibimos *esta* metáfora, *esta* onomatopeya, *esta* sinécdoque, *esta* ruptura del sistema; pero no, de modo inmediato, la «individualización» o sintetización que tan rica multiplicidad esconde, y menos el asentimiento, que es un juicio implícito. Y lo mismo que sería absurdo pretender que el poeta recurriese en todo caso al uso de la antítesis, o de la metonimia, se hace también disparatado, y por idénticos motivos, exigirle siempre el empleo de fórmulas (que son también como los citados, «procedimientos», sólo que, como sabemos, «extrínsecos»), tales la «justicia poética», el «decoro» o cualquiera otra, que, en cambio, resultan perfectamente viables y exigibles en casos particulares, al ser en ellos (y sólo en ellos) algo así como cuerpos tangibles a que aquellas leyes universales momentáneamente descienden.

Los neoclásicos se engañaban, pues, como críticos de literatura, en su ordenancismo a ultranza, en su preceptivo afán de absolutismo centralizador. No se pueden dar «pragmáticas» a que haya de someterse todo ingrediente artístico. Cuando los teóricos de aquella edad obligaban al decoro como «ley general del reino», evidentemente se excedían en

sus atribuciones, y hacían general lo que sólo en particular tendría, si acaso, justificación. Pero al hacer esto, ¿en qué medida intentaban cumplir, aunque a ciegas, si es que lo intentaban, con la ley del asentimiento? El siglo XVIII es la edad áurea de la fe en la Naturaleza. La Naturaleza es buena, bella y verdadera; seguirla constituye el supremo bien, puesto que nos encamina hacia nuestra perfección, que en ella (y sólo en ella) reside. Cuando de ella nos apartamos, incidimos miserablemente en el mal, en el error, en la disonancia. Un hombre reducido a pura naturaleza sería el preferible, al hallarse libre de las contaminaciones exteriores —por ejemplo, sociales— que pueden alterar y torcer su íntima y más genuina realidad, que es la natural. Alguien que hubiese vivido solitario desde infante inventaría, con la ayuda de su sola razón (o naturaleza), una sociedad ayuna de defectos. Acercarnos lo más posible a nuestra naturaleza es ser mejores, y mejores serán también aquellos géneros literarios que aspiren a ofrecer la estampa de ese hombre mejor, o sea, del hombre que cumple con su esencia o naturaleza. La tragedia o la épica, géneros idealistas, que pintan al hombre no como es, sino como debe ser, resultan de más elevación que la comedia o la sátira, atentas a lo contrario.

Pero el rey debe ser rey, y el soldado, soldado. Es ahí, y no en otro sitio, donde tales seres tienen su mayor realidad, su más amplio bien. Pintar esa realidad magna es la gloria de los grandes géneros, tragedia y épica, a los que, por definición, les estará prohibido el incumplimiento de su compromiso con lo excelente [11], esto es, con lo que se aviene a su deber de ser lo que se es. Desde esta posición se hace inteli-

[11] Podrá decirse: pero el hombre humilde también tiene una naturaleza (la de humilde) y no es personaje trágico. Aquí debe añadirse que el siglo supone que el hombre es más hombre cuanto más *perfecto* y se es más perfecto siendo aristócrata, atento al ideal.

gible que, incluso cuando la criatura de que se trate consista en una suma de cualidades negativas, no deje de ser por eso, a su modo y en ese exclusivo sentido, perfecta, precisamente al atenerse, y en cuanto que se atiene, sin sobrante, a ellas. Así, el español nada «modesto» y el alemán nada «sutil» resultarán personajes de buena factura por estar trazados conforme a su ideal bosquejo.

Comprendemos ahora en toda su complejidad, inexorabilidad y magnitud la doctrina del decoro trágico. Una tragedia que no se restringiese a la pintura de lo ejemplar no sería una tragedia, pues también los géneros, como cuanto hay, poseían una naturaleza fija, cuya dibujada definición y nítido contorno no podía, sin detrimento y merma, sortearse. Diríamos en nuestra terminología que el espectador neoclásico en estado puro no *asentiría* a un hibridismo que, como ése, contrariaba el carácter *natural* a que toda cosa, si quería existir, había de someterse. Se sigue, pues, que desde la mentalidad dieciochesca el asentimiento funciona, en este caso, a través del género tragedia, en el trazado de los personajes, exigiendo de éstos la fidelidad al arquetipo; en tanto que desde nuestra mentalidad sólo funciona exigiendo de los mismos la fidelidad al propio carácter: único «decoro» o «propiedad» que en la estética actual tendría aún validez.

He ahí cómo una concepción de época o modificante extrínseco (fe dieciochesca en la excelencia y realidad última de lo natural y de lo que a lo natural se ciñe precisamente) hace que una de las leyes intemporales del arte (la ley del asentimiento) asuma una función que paradójicamente, en la apariencia, se circunscribe con temporalidad a un período dado, adoptando formas temporales también: decoro arquetípico de los géneros superiores, épica y tragedia como procedimiento extrínseco.

LA DOCTRINA DE LAS «OCHO» UNIDADES NEOCLÁSICAS

Tomemos otro caso: la postulación de las famosas unidades, que afectaban sobre todo a las obras dramáticas, pero que, en parte, regían también la estructura de los otros géneros. Debo advertir que tales unidades, en nuestro cálculo, no eran sólo tres, como la letra declaraba entonces y sigue declarando hoy por boca de todos los historiadores y críticos de literatura, sino ocho, a saber: unidad de lugar, tiempo, acción, unidad de especie (podemos llamarla también, como se ha hecho, de «tono»), clase social, lenguaje, versificación y, por último, unidad lógica o verosimilitud, entendido este último término en un sentido especialmente estrecho y racionalista, muy lejano al pensamiento de Aristóteles, ya desde los *Comentarios a su Poética* por parte de Castelvetro (1570). No es preciso, claro es, poner en antecedentes al lector de materia tan transitada, sino sólo recordarle rápidamente lo conocido. Dejando de momento a un lado las tres unidades primeras, únicas a las que la crítica les aplica ese nombre, las otras cinco consistirían también en un sistema de prohibiciones, constrictoras de toda variedad y heterogeneidad estilísticas: 1.º Prohibida la mixtura tragicómica (unidad de especie). 2.º Prohibida idéntica mezcla en lo que toca al linaje de los personajes literarios. Para la tragedia habían de reservarse en exclusiva los individuos nobles, mientras los plebeyos sólo podían figurar en la comedia (unidad de clase social). 3.º Los vocablos y sus relaciones sufrían un allanamiento parecido: los géneros elevados (tragedia, épica, poesía lírica) emplearían únicamente un léxico y unos giros con suficiente empaque, consecuente a la altitud del respectivo género, y habrían de ser evitados así cuantos términos evoca-

ran directamente lo cotidiano y vulgar. Hermosilla reprochaba a Jovellanos que en un poema serio utilizase vocablos como «mayoral», «mulas», «chasquido del látigo» [12], etc., que, en cambio, podían movilizarse sin impertinencia o desdoro en los géneros inferiores (sátira, comedia, sainete, etc.): unidad de lenguaje. 4.º El metro mismo debía ser homogéneo y siempre el mismo a lo largo de toda la obra. No era posible ni aun modificar la rima cuando se trataba del verso asonante (unidad de versificación). Con mayor motivo, la combinación verso-prosa no se toleraba. Y 5.º Todas las situaciones habrían de ser no sólo igualmente verosímiles, sino corresponderse exacta y *directamente* con lo probable en la realidad, sin margen alguno para lo maravilloso, fantástico y sólo indirectamente posible (unidad lógica) [13].

UNIDAD LÓGICA, UNIDAD DE LUGAR Y UNIDAD DE TIEMPO

¿A qué respondían estos preceptos y en qué sentido se hallaban referidos históricamente, como procedimientos extrínsecos de tipo «blando», a las leyes no históricas del arte? Las unidades de lugar y tiempo, como es sabido, eran producto de la exigencia de verosimilitud literal, que, como hemos dicho ya, caracterizaba el período. Puesto que el lugar real de la escena era siempre el mismo, el imaginario de la representación debía asimismo permanecer inmutable. Con el mismo criterio, el tiempo imaginario del espectáculo y el tiempo real del espectador habían de coincidir, en principio, aunque la dificultad de hallar argumentos que pudiesen obe-

[12] Y eso que se trataba sólo de una «epístola».

[13] Véase la pág. 140.

decer regla tan dura [14], llevó a una tolerancia de veinticuatro horas por parte de la mayoría de los críticos, infieles así a su propio pensamiento. Como se ve, estas dos unidades [15] se desprenden del sentido racionalista (modificante extrínseco) que se inyecta y añade a la verosimilitud aristotélica.

Se postulaba la unidad de lugar y la otra cronológica, por lo mismo que repugnaba todo lo maravilloso y no dable en la vida: que la Teología, por ejemplo, apareciese en escena como si fuese una persona. El arte debía colmar hasta el rebose sus posibilidades de racionalidad, pues el hombre y, por tanto, cuanto el hombre hace se definían por su naturaleza racional. Lo que no cumpliese ese requisito no era, pues, propiamente humano, y por no serlo, no se hacía asentible, o sólo en escasa proporción, con lo que el efecto estético de la obra descendía. La ley del asentimiento, de suyo intemporal, se temporalizaba y funcionaba históricamente en virtud de ser vivida la literatura desde una transitoria concepción de la realidad que modificaba extrínsecamente, repito, los contenidos artísticos. Tal lo que hemos visto en todos los otros casos y lo que hemos de ver en los que siguen.

---

[14] Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España,* III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1940.

[15] La equiparación de las unidades de tiempo y lugar con la unidad de acción, que es la única que Aristóteles señala como importante, fue, como dice Francisco Ruiz Ramón *(Historia del teatro español,* tomo I, Alianza editorial, Madrid, 1967, págs. 145-146) «una invención de los preceptistas italianos del Renacimiento. En 1543 Girardi Cintio menciona la unidad de tiempo, fijada por Segni (1549) en 24 horas; en 1550, Maggi señala la unidad de lugar. En 1570, Castelvetro, uniendo las tres, las propone dogmáticamente, como normas intangibles de la pieza teatral».

UNIDAD DE ESPECIE: TENDENCIA GENERALIZADORA DE LA PRECEPTIVA TRADICIONAL

La unidad «de especie» o «tono» como imperativo de virulencia cronológica no extensiva a todo el período neoclásico, es uno de ellos. («Versibus exponi tragicis res comica non uult») (v. 89, Horacio, *Epistula ad Pisones).* Lo primero que observamos aquí es que la dificultad de combinar pacíficamente en una misma composición los elementos trágicos, o simplemente graves, y los cómicos ha sido siempre, y continúa siendo, muy grande. Toda persona que haya tenido que leer ante un público un conjunto de poemas de tan extrema heterogeneidad conoce hasta qué punto es complicado hallar el modo de que los oyentes puedan prestar atención a una pieza «seria», tras un recitado hilarante. No nos sorprende, puesto que el chiste es, según dijimos, lo opuesto a la poesía, y no constituye faena simple y mollar conciliar lo antitético. Por de pronto, la «actitud» a que nos disponemos en el primer caso, en el chiste, difiere diametralmente de la actitud a la que nos disponemos en el segundo: en uno sabemos que vamos a *distanciarnos* del objeto con la *risa;* en otro, que vamos a *adherirnos* sentimentalmente al objeto con la comunicativa *emoción.* Nos preparamos, pues, a disentir cuando se trata de lo cómico y a asentir cuando se trata de lo poético; y a sufrir, en ambas suposiciones, los correspondientes efectos, contrarios entre sí. Pero es evidente que disponerse a algo es, de algún modo, adelantarse a vivir, por medio de la fantasía, ese algo que no ha llegado aún, pero que nosotros ponemos ya en un imaginario presente. La prueba de ello es la risa que a veces los grandes cómicos suscitan nada más entrar en escena y antes de que pronuncien palabra alguna ni hagan el menor gesto que justifique,

en apariencia, la extraña reacción del público. Ciertas «rupturas del sistema» lo demuestran también. Si la frase, ya analizada aquí, «es usted casado o feliz» es cómica se debe a que la palabra «soltero» que aguardamos tras la expresión «es usted casado o», la añadimos nosotros mentalmente antes de tiempo, de forma que, aunque nuestra espera queda en el ejemplo chasqueada, no deja de aparecer esa palabra en nuestra conciencia, envuelta en el concepto «feliz», único que el humorista formula explícitamente.

Pero si nos disponemos a la comicidad *y, por tanto, estamos ya, por vía preventiva, en ella,* y en su lugar se instala lo poético, no podremos emocionarnos, puesto que nos hemos situado psicológicamente de modo inadecuado y nos falta así algo que consideramos esencial a la obra de arte: esa actitud de específica espera, que prejuzga, según decíamos, el tipo de adhesión que vayamos a prestar: asentimiento o, al revés, tolerante disentimiento.

Se desprende de lo anterior que la prohibición de combinar en una misma obra lo trágico o grave y lo cómico no carece de fundamento en la realidad literaria, conservando de hecho, en muchos casos, toda su validez. En muchos casos, pero bien entendido que no en todos, pues cabe que el autor, entre las bromas y las veras, sepa intercalar elementos que modifiquen el espíritu del lector hacia la disposición conveniente, en contra de lo que rígidamente daba por sentado la Preceptiva tradicional, siempre absolutista y universalizadora de sus dictados. Y ¿a qué se debe ese carácter generalizador que nosotros, más prudentes, cautelosos o atentos a los vericuetos, complejidades y entresijos de la obra artística, hemos desechado? Se debe a una suposición (modificante extrínseco), hoy superada, acerca de lo que el hombre y las cosas sean. Pues cada criatura, hombre o cosa, posee, en opinión neoclásica, una naturaleza invariable que

comparte con las otras de la misma especie y en la que todas ellas vienen a coincidir sin remedio, indiferentes a la diversidad espacio-temporal. El arte es siempre el mismo en lo fundamental y definitorio, se pensaba, y lo propio ha de ocurrirles a sus elementos constitutivos, así como también al hombre. En consecuencia, visto y probado que la mixtura tragicómica resulta estéticamente imposible en multitud de ocasiones, hemos de concluir que necesariamente ha de suceder algo idéntico en las restantes. Pertenecerá, pues, a la esencia de tal mixtura esa cualidad «natural» de su inconciliabilidad. Lo dicho vale, repito, como explicación no sólo de este caso de generalización incorrecta, sino de todos los que integran la Preceptiva. Aplíquese, pues, a cuantas doctrinas hemos expuesto y comentado como peculiares del siglo XVIII (justicia poética, decoro, etc.), y cuantas vayamos a exponer y comentar. (Mencionemos, aquí, aunque muy de pasada y entre paréntesis, como ejemplo de ello, la *«unidad de acción»* que se preconizaba ya desde la antigüedad, y que sin duda posee más amplia vigencia que otras imperaciones neoclásicas, pues incluso hoy se practica. Las excepciones a su empleo están, principalmente, en el romanticismo, el teatro español del siglo XVII y la literatura medieval, tan propensa a la digresión y la conglomeración de lo diverso y a veces de lo inconciliable. La legitimidad de la unidad de acción se encuentra en el hecho de que el arte ha de tener un sentido, que la pluralidad de las acciones puede dispersar inconvenientemente. La Poética tradicional universalizaba, como era en ella uso y por el motivo que hemos dicho, juicio tan prudente, incurriendo así en demanda excesiva.)

Retornemos a la prohibición de lo tragicómico en el neoclasicismo (y no sólo en él). De nuevo vemos en tal caso movilizada históricamente la ley no histórica del asentimiento. Los espectadores o lectores dieciochescos (y los otros an-

teriores) disentían la promiscuidad mencionada, incluso cuando no debieran, en virtud de los prejuicios racionalistas (modificante extrínseco) de que estaban imbuidos o, mejor, de que estaban hechos.

UNIDAD DE VERSIFICACIÓN

La unidad de versificación queda aclarada, sin más, en lo afirmado para la unidad de especie; sólo que esta última preceptuación posee una dosis mayor de universal cordura que la que ahora nos ocupa. Para que tal identidad entre la motivación de ese par de exigencias de unidad se transparente, únicamente es indispensable tener en cuenta que el tipo de actitud o disposición psicológica del lector que se prepara a intuir una pieza artística no sólo difiere ante los distintos géneros o subgéneros, según indicábamos, sino ante las distintas obras que entran a formar cada uno de estos amplios grupos. Y aún diríamos que nuestra postura expectante se modifica y altera según se va alterando y modificando, por su mera fluencia, el curso de la composición de que se trate. Cada expresión nos modela el ánimo de un modo nuevo, convirtiéndonos en receptáculo idóneo de lo que va a seguir. La cosa no tiene misterio alguno, pues eso que llamamos actitud, disposición o postura anímicas del lector solamente es el modo de estar el espíritu cuando espera algo, y en tanto que lo espera. Y claro es que nosotros no sólo esperamos una tragedia o una comedia cuando vamos a ver un tragedia o una comedia, sino que esperamos también un soneto cuando nos lo encaramos, poemas de Neruda cuando hemos comprado *Residencia en la Tierra,* o un vago o menos vago tipo de expresión cuando pasamos por otra expresión previa que la determine y exige. Pero, según dijimos, aquello que esperamos lo anticipamos siempre con la imaginación y

lo situamos en presencia virtual. Y claro es que si eso que por modo fantasmal está ya ahí no llega, y en su lugar asoma otra realidad, no tendremos ojos para ésta, puesto que para nosotros lo que existe y posee cuerpo, aunque fantástico, es lo aguardado y no la intrusión sobrevenida, a la que extrañamos y en todo caso vemos por configuración reminiscente. En vez de contemplar el objeto por sí y ante sí, lo definimos nostálgicamente de modo negativo por lo que no tiene, y buscando lo que echamos de menos en él, tachamos o recibimos con algún orden de ceguera o incomprensión aquello que se nos da.

La sensibilidad neoclásica instintivamente entendía que la modificación del metro defraudaba la expectación anímica deparada por la diferente índole del metro anterior, y que ese chasco perturbaba la limpia obtención del efecto estético al quedar éste escasamente asentido.

El hecho de que en algún caso ello fuese cierto, disparaba la tendencia generalizadora del período, surgiendo inapelable la sentencia: unidad de versificación como procedimiento extrínseco, cuyo respectivo modificante nos es ya familiar: la idea de naturaleza inmutable, que llevaba a entender, dijimos, que lo que es verdad para un caso lo es para todos.

UNIDAD DE CLASE SOCIAL

¿Podríamos dar también con el motivo de la discriminación clasista, inherente a los distintos géneros literarios, según los entendía la teoría literaria tradicional? La cosa venía de muy lejos, pues no sólo desde el renacimiento se encarnaba lo cómico en las gentes de inferior condición y lo grave en las de noble cuna (con las excepciones que ha estudiado

Pedro Salinas)[16], sino que ello era, y nadie lo ignora, igualmente propio, y más severamente aún, de la práctica artística de la Edad Media. La Edad Media contempla la realidad con ojos que en un sentido podríamos llamar primitivos[17] y, por consiguiente, tiende a atribuir a los objetos un carácter absoluto que extiende a todas y cada una de sus cualidades. La mirada, aún inexperta, no sabe distinguir en la cosa que tiene delante lo que es accidental y adventicio de lo que es esencial y permanente; e incluso no distingue, con frecuencia, la cosa misma de lo que a ella se refiere. Separar, distinguir, aislar, son funciones de la razón especializada, que ignora el «primitivo» (pongamos esta palabra entre comillas para indicar el especial sentido con que la utilizo). Y así, la Edad Media entiende los atributos, prerrogativas, privilegios, causas y efectos de los seres como portadores de la misma irremediable estabilidad e inexorabilidad que a éstos entonces se les supone. Ser es ser de manera inmutable, rotunda, sin matices ni mezclas. No existe lo intermedio ni cabe lo indefinido o indeterminado. Cada objeto existe enterizamente y con bien delineados perfiles para la eternidad, en la que de hecho se halla. Sus cualidades y sus accidentes padecerán coherentemente esa misma condición de mansa quietud, puesto que lo intemporal no admite cambios en ninguna de sus partes. El rey Apolonio, náufrago, arriba a un lejano reino, donde nadie le conoce. Llevado a la presencia del soberano de aquel país, Apolonio declara su condición y es admitido en la corte como egregio invitado. Se dispone a dar un recital de vihuela. De pronto se detiene: no puede tocar el instrumento. Y es que le falta la corona, sin la cual considera imposible ejercer sus maravillosas facultades de músico. Cor-

16 Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*, ed. Aguilar, Madrid, 1958, págs. 57-72.

17 Véase la nota 12 que va al pie de la pág. 333.

tésmente, su regio amigo y huésped le cede una de las suyas, lo que soluciona el grave conflicto:

> Non quiso Apolonio la duenya contrastar,
> priso huna viuela e sópola bien temprar,
> dixo que sin corona non sabrie violar.
>
> (*Libro de Apolonio*, estrofa 185)

Así nos lo cuenta, con delicioso candor, el autor del poema. El pasaje, idéntico en lo sustantivo a infinidad de otros de la misma época, declara la primitiva confusión que la Edad Media establece entre esencia y accidente, de forma que todo se convierte, con indiferencia, en sustancia. El rey y su corona se relacionan con esencialidad de modo que sin lo uno, la corona, no se da lo otro, el rey. Y como, por otra parte y por parejos motivos, se hacen igualmente indistintas la persona y su categoría social, si no se es en cierta manera y por completo rey, al no llevar corona, no se es tampoco, de algún modo sustantivo, persona en toda la plenitud de su dignidad. Sin corona, el rey no debe tocar.

Pues bien: si en la Edad Media todo es algo así como una hierática figura de baraja, portadora de su esencial y, por tanto, inalienable y fijo atributo; si cada criatura se erige en sota de bastos o de espadas, en que las espadas o los bastos se ven como definitorios, caracterizadores, sustanciales e indeclinables, ¿asombrará que la persona noble o la plebeya ostenten también sus cualidades con tan exorbitante e indefectible inherencia? Al aristócrata, como a cuanto existía, se le pensaba sustancialmente, y lo mismo al villano. E idéntica sustantividad se concedía a sus respectivas calificaciones. Dada la concepción jerárquica de aquella edad, lo propio del caballero habría de ser el honor, la gravedad, la elevación de miras, la conducta justa, el comportamiento sublime. Opuestamente, el villano carecería de dignidad y sería

visto sin excepciones como personaje risible. Ahí tenemos la explicación o modificante extrínseco de por qué la Edad Media, en la literatura, no otorga nunca al plebeyo el honor mínimo de ser tomado en serio (procedimiento extrínseco). Y por qué se reservaba este último papel a los caballeros. La ley extrínseca del arte hubiese emitido un fallo condenatorio en caso contrario.

El renacimiento viene a romper la rigidez primitiva de la contemplación medieval; pero en el punto concreto que examinamos, las cosas, pese a todo, no cambian mucho. Pues ocurre que la visión absoluta de la realidad es sustituida por otra que, aunque diferente en sí misma, conduce en ocasiones a un resultado semejante. Aludo a la fe en la naturaleza y lo natural, de que ya hemos hablado bastante aquí [18], fe que luego, en el siglo XVIII, según vimos, alcanza intensidad insuperable. Todo posee una naturaleza a la que se debe ser fiel si se quiere ser. El aristócrata tiene naturaleza de aristócrata, y el villano, de villano. De forma que un noble, aunque no sepa que lo es, educado entre cabreros y gente de baja condición, desde niño dará señales ciertas de pertenecer a otra clase. Pasmará a las gentes con su gravedad, valentía, generosidad. Será, en suma, algo así como el «patito feo».

Las novelas y el teatro de nuestro Siglo de Oro nos tienen hechos a este tipo de convencionalismo, que no lo es, o que no lo es del todo, en cuanto alcanza justificación en una manera específica de entender el mundo que es precisamente el respectivo modificante extrínseco. Y el buen lector, cuando en las primeras páginas de una obra literaria de aquella época tropieza con un personaje de tan ideal compostura, sabe por anticipado cuál ha de ser el desenlace: habrá anag-

---

[18] Véase en el «Índice de materias» la palabra «naturaleza».

nórisis, y al final se reconocerá el excelso origen de quien así se conducía.

Pero si lo característico de quienes pertenecen a la clase superior es la alteza, seriedad y gravedad de su modo de vivir, que forman en ellos naturaleza o natural inclinación (modificante extrínseco igualmente), es justo que ellos sean, asimismo, protagonistas exclusivos de los géneros también altos, graves y serios (procedimiento extrínseco), ya que además, como sabemos, tales géneros pedían el arquetipo. Y algo exactamente paralelo habrá de ocurrir en su esfera a la correspondencia géneros inferiores — gentes inferiores: la aquiescencia espectadora o lectora intervenía, pues, en esa preceptiva determinación.

UNIDAD DE LENGUAJE

Todas las unidades de la Preceptiva neoclásica quedan, pues, en nuestra intención, declaradas y vistas, excepción hecha de la unidad de lenguaje, cuyo carácter de procedimiento extrínseco no se nos ofrece como un problema, al tratarse tan sólo, en opinión nuestra, de un caso particular de la doctrina del decoro, exigente del rasgo típico. Si cada personaje se hallaba prisionero de la naturaleza que se le atribuía (modificante extrínseco) aunque esa atribución fuese convencional («alemanes no sutiles, españoles no modestos, franceses no maleducados»), ¿cómo sería posible concebir el uso de expresiones plebeyas por parte de protagonistas o géneros literarios nobles? La clase superior, habitante de la tragedia, no podía producirse sino en términos elevados y «poéticos». Y lo propio le ocurriría a la poesía seria, épica o lírica, que sufría de parecidas restricciones. Si un autor quería echar mano de un léxico sin sangre azul no le quedaba otro remedio que utilizar para ello los géneros de menos

viso: comedia, sainete, sátira. Pero sin tanto rigor, y salvando ciertos períodos literarios (gran parte de la Edad Media, romanticismo, desembocadura realista del modernismo), ¿no ha sido ello regla, aunque no escrita, de muchos otros momentos de la historia literaria? En cierto sentido, sólo hoy se ha roto prácticamente *del todo* con la concepción aristocrática de la forma, enlazándose así con el espíritu estético más representativo del período medieval. Uno de los encantos que para los escritores actuales posee, por ejemplo, el Arcipreste de Hita, y desde luego no el menor, es la sensación de libertad que nos produce, pareja a la que únicamente la literatura de la hora presente ha sabido ganarse. Juan Ruiz produce la impresión de que podía decirlo todo en verso, lo mismo en lo que concierne al continente que en lo que atañe al contenido.

Esa pertinacia cronológica de la imposición de nobleza al léxico literario induce a pensar que los neoclásicos en éste, como en sus otros dictámenes, se portaban con bastante sensatez y únicamente incurrían en el mal menor de la hipérbole, en cuanto que hablaban sin dar paso a la excepción, universalizando una realidad que lo más que tolera es ser llamada frecuente. Ésta: la necesidad de evitar la vulgaridad cuando queremos dar una impresión grave o esencial de nosotros o del mundo. La razón de esa radical proclividad a las definiciones *urbi et orbi*, propia de la Preceptiva, la conocemos ya. Huelga, pues, insistir en el asunto.

UTILIDAD Y DULZURA DEL ARTE

En cambio no he hablado aún en este capítulo desde nuestra especial perspectiva de la característica más notable y notada de la antigua Poética (y no sólo de ella: la Edad

Media era todavía más terminante y taxativa al respecto). Me refiero a la bipartición del fenómeno estético en dos aspectos principales: el dulce y el utilitario: *utile dulci*. La poesía debía ser grata, pero también moralizadora. Luzán llevaba la cosa tan lejos como Horacio, pues para él una oda podía perfectamente prescindir del factor placentero, y aunque sólo fuese instructiva, no dejaría por ello de ser artísticamente interesante[19]. Claro es que en tan radical didactismo no formaba en el batallón mejor ni en el más numeroso de su época. Pero el hecho de que en el siglo XVIII, con sus antecedentes en la Antigüedad, pudiesen decirse cosas como éstas nos hace ver claro hasta qué extremo la exigencia ética era importante entonces. Moratín, precisamente, y aquí sí que no estaba solo, llamaba a la moraleja «fin principal de la comedia».

Nosotros hemos creído hallar los vínculos que enlazan arte y ética, por lo que sobra explicitar que tampoco la Preceptiva se encontraba en este punto desprovista o indigente de sentido común. Al parecer, su único pecado aquí, y en todos los casos, es la generalización o intensificación indebidas, la imposibilidad de ver cada obra de arte desde sí misma, y de exigirle únicamente lo que desde sí misma puede y debe otorgar.

---

[19] Horacio, *De arte poetica*, versos 333-344:

> *Aut* prodesse volunt *aut* delectare poetae
> ... ...
> omne tulit punctum qui miscuit utile dulci;
> lectorem delectando pariterque monendo...

En Horacio, pues, está la raíz de la disyunción neoclásica entre enseñanza y deleite («enseñar *o* deleitar»: «aut prodesse ... aut delectare»), aunque «lleve la aprobación de todos quien mezcla lo útil a lo dulce».

Pero en este problema concreto del didactismo neoclásico, ¿qué explicación existirá? Sin duda, el racionalismo del período nos basta para esclarecer la cuestión. El racionalismo burgués (modificante extrínseco) impulsa a la concepción utilitaria y también lo hace el reformismo que a ese racionalismo va adscrito. No hay adjetivo más usado y con más amplio prestigio en el Siglo que el adjetivo «útil». Es la palabra clave de la época. Todo debía reportar utilidad, y todo era juzgado con ese criterio: el arte también. El interés humano se desplazaba monstruosamente hacia los valores prácticos con la consiguiente desimantación estimativa de cuanta realidad se ofreciese sin ellos. Diríamos entonces que el espíritu dieciochesco tendía a asentir a esta última con esfuerzo y de modo escaso. Pero tratándose de literatura, la pobreza aquiescente tiene un resultado inmediato: merma y rebaja del efecto estético. Para evitarlo, la Preceptiva acentuó morbosamente la exigencia pragmática (procedimiento extrínseco) que venía de más lejos. El arte tendría, como todo, una urgente misión social. Era dulce, y debía ser útil: había que «deleitar enseñando». Los conceptos horacianos se agrandaban como nubes de invierno, hasta cubrir de gris el cielo que en la Antigüedad no había dejado de ser nunca fundamentalmente azul. Y ahora, de pronto, arreció la tormenta. El firmamento neoclásico llovía moralidad.

Nótese, pues, que el moralismo *como coincidencia ética de autor y lector* sería un procedimiento extrínseco especialmente propio del siglo XVIII (aunque no sólo del siglo XVIII), mientras el moralismo de índole esencialmente tolerante que definíamos en la pág. 100 como no pragmático es un procedimiento extrínseco propio de *todas* las épocas [20].

---

[20] Esto quiere decir que los procedimientos extrínsecos «duros» (moralidad, verosimilitud, etc.) pueden tener formulaciones históricas

GUSTO DE ÉPOCA Y LEY DEL ASENTIMIENTO

Permítaseme llevar nuestra doctrina a su conclusión inevitable: toda «Poética» de época, tácita o explícita, se halla en relación con la ley del asentimiento en cuanto que esa Poética consiste en una compilación de procedimientos extrínsecos. La suma de intolerancias, recetas, máximas y «deberes» que cada período histórico impone a los escritores y artistas no es más que fruto de la necesidad de asentir con plenitud a la obra estética, en vista de una nueva interpretación de la realidad, o modificante extrínseco, que desordena la jerarquía axiológica anterior. Los viejos valores de súbito o paulatinamente se han hecho menos interesantes; el entusiasmo fluye hacia ellos con característica desgana, floja y tibiamente, y a veces no fluye en modo alguno. Si el literato contraría el gusto de su tiempo de forma radical, afirmando valores ya desestimados por el público, sufrirá las consecuencias de su disonancia: será desatendido y su obra disentida, o asentida con peculiar pobreza.

Según esto, los imperativos estéticos de cada época ¿son equivocados, al ser fugaces, históricos? ¿Se trata de que toda «Preceptiva», también aquella que se inscribe sólo en la sensibilidad y no en los libros, haya de ser errónea? Todo lo contrario. Al menos, en un sentido importante, ninguna lo es, puesto que de algún modo ninguna época se equivoca en lo sustancial. Cada época es como es por íntimas necesidades, que aunque no sean fatales y resulten de un acto de libre elección, en una baraja de varias cartas posibles, se insertan con justificación satisfactoria, y sobre todo, ya irremediable, en el fluir histórico.

«blandas». Luego pondré un ejemplo de ello: el concepto de originalidad (véase el cap. XXVI).

Pero si ninguna Poética, tomada la palabra en su más amplia abertura, se alucina y desbarra, su sistema propio de asentimientos y disentimientos no puede tampoco desbarrar. Ni son descarríos sus afirmaciones ni lo son sus negaciones. Conclusión: la ley extrínseca del arte funciona en cada período artístico de modo diferente; pero siempre, en principio, con corrección. Aunque se trate de una ley que como tal es ahistórica, encarna y funciona con historicidad. Con historicidad, pero no equivocadamente. Los que llamábamos asentimientos o disentimientos erróneos eran cosa diferente, al tratarse de juicios puramente personales o de grupo, *dentro de un contorno que permitía otros más certeros.*

Se hace preciso, sin embargo, distinguir. Cada época puede mirar hacia el pasado, y de ese pretérito discriminar con sensibilidad nueva todo el acervo artístico. Negará acaso valores estéticos que antes gustaban; acaso afirmará otros que con anterioridad no placían tan intensamente. Cuando esto se hace, el disentimiento puede ser o no ser erróneo: en tal caso sólo sería válido un enfrentamiento crítico con perspectiva histórica, bien que en tales circunstancias la sensibilidad actual imponga al asentimiento unos inevitables paliativos, o lo contrario, no «erróneos», en principio. En cambio, repito, las exigencias que un período tiene para consigo mismo y su correlativa secuela aquiescente o disquiescente están libres del error de esa clase, pues, en principio, un escritor que se desentiende de la visión del mundo propia de su tiempo (al desentenderse de sus consecuencias retóricas) no expresa su tiempo, y puede ser considerado por ello, en justicia, como inauténtico y, por tanto, como disentible, si nos ponemos en el caso peor. No obstante, al emitir una sentencia de este orden hay que tener en cuenta lo siguiente. Las cosmovisiones de épocas son un sistema muy amplio de posibilidades, de las cuales algunas se hallan más concurri-

das por la general adhesión de los artistas y del público. Y cabe que algún escritor favorezca y lleve a realidad una posibilidad cosmovisionaria de su hora que ostente plebiscito inferior, sin que por eso deje de ser hombre de su momento. Si a causa de su minoritarismo en ese sentido se le dispensa una aceptación más incompleta, nos hallamos, sin duda, nuevamente, frente al error que estudiamos. La penuria del asentimiento será entonces (y sólo entonces) equivocada, ya que lo que tal poeta ofrece en su obra, por definición, son contenidos «legítimamente nacidos».

Capítulo XXV

OTROS PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS Y MODIFICANTES EXTRÍNSECOS «BLANDOS»

II. PREFERENCIAS TEMÁTICAS

Pero pasemos ya a estudiar procedimientos y modificantes extrínsecos «blandos», es decir del tipo agudamente «fugaz» que conocemos, manejados en otras épocas por la literatura.

Puestos a buscar recursos de esa índole, lo primero en que se nos ocurre pensar es en las preferencias temáticas de que cada tiempo histórico da señales. Cada tiempo muestra una específica vocación por ciertos asuntos, que serían en él procedimientos extrínsecos, puesto que se trata de significados a los que en el momento de su creación asiste un trato de favor por parte de la estimación aquiescente. Y a la inversa, y como consecuencia de lo anterior, la atención de ese tiempo, concentrada en un grupo de cosas, desestimará e incluso desdeñará otras muchas, que acaso fueron favoritas de una musa anterior. Los neoclásicos, por ejemplo, en un determinado instante, se complacían en lo intrascendente, frívolo, galante y puramente sensual («a un alfiler que sujeta

el velo de Nerea», «al canario de Crinetea»[1]), como lo pastoril y anacreóntico —vino, danza, amor placentero, escenario adobadamente campesino—. La llegada del romanticismo arrumbó al desván de los trastos viejos ese renglón temático, al que tenían ya por un poco ridículo, como todo lo pasado de moda. En su lugar se instalan motivos como las ruinas, el paisaje desordenado o selvático, la noche, la luna, la soledad y desesperación, el amor apasionado, la personalidad incomprendida, el pirata, el don Juan, el cosaco, la víctima de la sociedad, lo caballeresco o legendario o medieval, etc., que desde la cosmovisión de la época despertaban con facilidad, por su misma índole, el fervor de los nuevos lectores (entre los que se contaba, por supuesto, como primero, el propio poeta).

Si deseamos aplicar aquí nuestra terminología y asignar a todos esos temas el rótulo de «procedimientos extrínsecos» (en un caso, propios de la escuela neoclásica, y en el otro, de la romántica) buscaremos los respectivos modificantes en la interpretación de la realidad inherente a cada una de esas fechas. Empecemos a probarlo para el neoclasicismo.

El siglo XVIII, por su secularizada racionalidad, pretende una moral independiente de lo divino, una moral puramente humana y sublunar. De otra parte, se adora todo lo que es naturaleza y lo que a la naturaleza pertenece o se le avecina, porque la naturaleza se piensa como muy puesta en razón —que es lo que importa— y como maestra de certeza y conocimiento. Desde estas premisas, ¿habrá algo que oponer a la sensualidad, en cualquiera de sus formas, incluidas las sexuales? La sensualidad, la sexualidad, son realidades de la naturaleza. Se darán, pues, por buenas y aceptadas en

[1] Véase Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, 1946, ed. Revista de Occidente, pág. 230.

el dintorno de esa moral terrena y no revelada que se persigue. Añadamos a lo dicho la reivindicación de las sensaciones, practicada por Locke y su pensativa secuela, amén del pragmatismo de la época, de raíz también racionalista, que entendía por primera vez y del todo la muelle comodidad, y tendremos a la vista el cuadro completo de causas y concausas (modificantes extrínsecos) que explican los temáticos «procedimientos» de aquiescencia a que antes nos referimos, y otras muchas cosas, no sólo literarias, del siglo. En efecto, la sensualidad se desata, como no podía menos de ocurrir, y hasta se hace «oficial», como un empleo burocrático —amantes de los reyes franceses, en institución pública y reconocida, «chichisbeos», y demás—. Pulula la novela libertina, la estatuilla que alude a lo escabroso o indecoroso, la pintura y literatura de suave y apacible voluptuosidad. Pues hay que decir que el siglo no intenta lo grande, sino lo lindo y menor. El «buen gusto» lo pide, esto es, la sensualidad en alianza fraterna con la blanda confortabilidad, ya que lo excesivo comporta inevitablemente sensaciones no agradables de destemplanza y desarreglo.

Inclinación, pues, a lo intrascendente, frívolo, placentero y galante, según dijimos, y todo ello aminorado por la sensual sordina, que alcanza también al gusto por lo pastoril en la literatura y en la vida. Gusto que, de otra parte, halla asimismo su extrínseco modificante en esa visión de las cosas que se basa en fe naturalista y racional. Había que acercarse a la naturaleza y ponerse pelliza entre corderos, siempre que se evitasen con cuidado sus malas consecuencias. Disfrazarse María Antonieta de pastora o adoptar un poeta nombre eglógico y campestre no comprometía a nada ingrato. Raída toda inclemencia, el viento helado, la lluvia desapacible o el sudor y el trabajo, restaba sólo, y se situaba en sorprendente luz, la naturaleza maravillosa y su orden sa-

grado, con lo que se demostraba lo que por adelantado se suponía. Que la naturaleza era únicamente veracidad, belleza, armonía y, sobre todo, bondad.

El modificante extrínseco o visión del mundo que da razón, a su vez, de los temas o medios de asentimiento propios del romanticismo, tiene foco irradiante en el agudo individualismo de la época. Pues hay que hacer constar que toda cosmovisión es una estructura, un sistema de relaciones con un centro de responsabilización, al que mediata o inmediatamente se vinculan cuantos ingredientes en esa cosmovisión se den [2]. Una escuela no es así, en esta consideración, la suma de sus características, sino la integración de ella en un determinado orden ubicativo. Pues bien: el individualismo romántico, o hipertrofia del yo, es, en principio, un impulso de libertad. Lo que crece necesita espacio y abertura para ello, y como lo que en el romanticismo crece y se adelanta, la subjetividad, lo hace con carácter que llamaríamos categórico, decir romanticismo será decir desgarramiento y aniquilación de límites, fronteras, resistencias, presiones —por supuesto, las que se dejen desgarrar y aniquilar—. El romanticismo es una máquina de hacer boquetes en el opaco muro de lo social y de lo literario: libertad técnica y libertad social. Placerá por igual la destrucción de las reglas

[2] Me atrevo a decir (y lamento que las limitaciones que una nota impone me impidan la aportación de pruebas) que *todas* las épocas poseen como foco central el individualismo, esto es, la confianza que el hombre tiene en sí mismo en cuanto *hombre* (no en cuanto persona), y lo que varía es el *grado* de esa confianza. Por tanto, también el neoclasicismo lleva como centro un cierto grado de individualismo, y es este grado de confianza en sus dotes naturales de hombre, entre las que se halla la razón, lo que origina el racionalismo y el sentido crítico, no tan desarrollados aún, pese a todo, en el siglo XVII y menos en el XVI. Cómo un mismo impulso —el individualismo— trae racionalismo, por ejemplo, en una época y lo contrario en otra, es cosa que intentaré hacer ver en la pág. 243.

artísticas neoclásicas y la destrucción de las normas sociales, que sujetan al hombre en otro engranaje sin fin de convencionalismos. El eslabón humano que salta de la cadena se hace, sólo por eso, atractivo: el don Juan Tenorio, el pirata, el cosaco, el aventurero, el mendigo, que vive por su cuenta y a la intemperie de su propio albedrío. Y por extensión representativa gustará también cuanta cosa recuerde y como simbolice esa libertad anhelada: el mar, «a quien nadie impuso leyes» [3], la selva sin norma. Y puesto que la norma decididamente no complace, se simpatizará con lo anormal y morboso, con lo que escandaliza y se sale de sitio y de cauce. Un monstruo moral o un monstruo físico es, por lo menos, interesante.

He ahí toda una procesión de temas —«procedimientos extrínsecos»— vistos desde su origen cosmovisionario o modificante. Pero el individualismo romántico, además de esa rama, que podría llevar el remoquete de positiva, lanza otra muy distinta, que apodaríamos de negativa, tomando ambos adjetivos en su significado menos riguroso y como para entendernos. Y, aparte de ello, ese núcleo subjetivista o individualismo posee, adjunto y muy cerca de sí, todo un cinturón temático: sentimentalismo extremo (pues el sentimiento es la muestra más evidente de la subjetividad, y siendo ésta muy grande, grande se hará su resultado afectivo) [4], afán de gloria, nacionalismo (individualismo de los grupos en cuanto unidades) y aun regionalismo; afición, en suma, a todo lo que esté individualizado y tenga peculiaridad («color local», folklore); interés máximo en los géneros literarios

[3] Verso, como nadie ignora, de «La canción del pirata», de Espronceda.

[4] El subjetivismo hace que en el romanticismo el mundo externo (el no yo) sólo interese en la medida en que produce sentimientos y en cuanto que los produce.

más subjetivos (poesía lírica, memorias); intento de una literatura de confesión. Y al no existir otra cosa que el yo y no el mundo, que sólo es un reflejo del yo, se experimentará una soledad cerrada.

La rama negativa consiste en esto: el yo, al crecer, se hace en demasía imperativo y exigente. El romántico pedirá, pues, al olmo de la realidad ciertas imposibles peras. Consecuencia: desengaño, desilusión. Se era sentimental: ahora tal sentimentalismo se especificará como melancolía, pesimismo o quizá desesperación, a veces suicida. Interesará así todo lo que sirva para evocar esa invasora tristeza: noche, ruina, paisaje desolado. Pero interesarán no sólo las realidades melancólicas, sino las horribles, pues el pesimismo puede complicarse con la sentimentalidad exacerbada que busca lo grandioso para producirse [5], y en este caso lo grandioso espeluznante: aparecidos, ambiente sepulcral, insinuaciones torvas de un inquietante Más Allá, etc.

No obstante frente a la realidad decepcionante se puede reaccionar de otras maneras: con el sarcasmo, la injuria o el humor más o menos sombrío. O bien huyendo: evasión en el tiempo, hacia un pasado personal que «fue mejor», o hacia un pasado colectivo: Edad Media. Evasión en el espacio: orientalismo. O a través de la imaginación. Si no podemos escapar del horrendo presente, soñemos un presente distinto, idealicemos, transformemos con la fantasía eso que hay ahí en otra cosa: en lo que podría haber y no hay: «Oh, ven; ven tú».

En tan rápida lista no se incluyen todos los asuntos que interesan y a los que asiente más cumplidamente el romántico, pero sí las líneas fuertes que cargan de intención esa

[5] Como se era *muy* subjetivo y por tanto *muy* sentimental, del mundo externo sólo interesaba lo que producía *grandes* sentimientos, esto es, las cosas *grandes*. El romántico aspiraba así a la *grandeza*.

totalidad y ese asentimiento. El romántico, como cualquier otro tipo humano, se complace y otorga aquiescencia más cabal a unos temas que a otros. Sin duda porque, como acabamos de notar, un modificante los imanta de expectación.

Entre 1947 y 1962 (más o menos), lo que se llevaba y a lo que se asentía del todo en España literariamente era, sobre todo, a la consideración del hombre como historia, tiempo y responsabilidad. Por tanto, a lo social, lo metafísico y moral; en tanto que lo puramente erótico o sensorial, que no se complicase por algún sitio con esas trascendencias, interesaba menos. Tratar aquellos asuntos entonces, y algunos de ellos hoy, era, en nuestro lenguaje técnico, utilizar un procedimiento retórico extrínseco. El correspondiente modificante consistía en una cosmovisión, que, en esbozo, podemos describir así: la vida humana se nos ofrece como realidad primera. Pero la vida humana es, por un lado, proyecto, esfuerzo, y así, en último sentido, responsabilidad ética; de otro, la vida humana no está aislada, sino *situada* en un concreto «mundo» («yo soy yo y mi circunstancia» [6]), cuya descripción resulta indispensable para poder entenderla. Un arte realista y moral que toma en cuenta el vivir, y no sólo el vivir, sino la circunstancia que el vivir interioriza y es, será la consecuencia inmediata de este modo de entender el humano universo.

Posición, pues, exactamente inversa a la adoptada en el extenso período anterior, que en otro sitio he llamado «contemporáneo». Pues si ahora interesa el prójimo [7], del que no

---

[6] En el t. I, págs. 562-563 he buscado la explicación de esa idea, o mejor, hablando de arte, de ese sentimiento; quiero decir, que he buscado la situación objetiva actual desde la que pudo pensarse o sentirse tal idea o sentimiento, ya que incluso las verdades objetivas sólo pueden ser vistas en una situación (que puede ser solo, por supuesto, cosmovisionaria).

[7] Entiéndase lo dicho como una cuestión de grado, pues claro es

se puede prescindir por ser ingrediente del yo, entonces lo importante era justamente ese yo aislado del contorno, y lo que a ese yo contribuyese a ensalzar y colocar en posición preeminente, o a aquello que simbolizase tal realce. Los modernistas, por ejemplo, hablaban de cisnes, joyas, personas de alcurnia, etc. Evidentemente, porque su individualismo aristocrático les llevaba a entusiasmarse por cuanta cosa se mostrase como de porte nobiliario y alejada de las salpicaduras de la mediocridad.

III. OBJETIVACIÓN Y SUBJETIVACIÓN DEL TEMA

Mas no sólo la selección del tema es objeto del asentimiento histórico. También lo es, en ciertos casos, la distancia psíquica con que el tema es abordado. Hay períodos en que acentuar la separación entre el mundo objetivo del tema y el mundo subjetivo del autor parece necesario. Ejemplo: todo el lapso temporal que discurre con posterioridad al romanticismo, salvados brevísimos hiatos. Y hay períodos en los que, por el contrario, es muy aplaudida la operación inversa de acortamiento y cercanía, y hasta de máximo contacto y sinalefa entre el poema y el yo de quien escribe: escuela romántica. Los románticos, por su subjetivismo, disfrutaban y asentían más cuanto mejor se percatasen de la índole confesional y hasta visceral del producto artístico. Tender en tal caso a dar una impresión de vida palpitante y real (esto es, de que quien habla, sufre o goza es no un ente de ficción, sino el poeta mismo) constituye en nuestra opinión y len-

---

que el interés en el prójimo no es un invento de la segunda posguerra. Pero no hay duda de que ese interés se ofrece a la sazón de otro modo y con otra intensidad.

guaje un flagrante ejemplo de esa especie de recursos extrínsecos de que hablamos ahora.

Se me dirá acaso que el subjetivismo no es propiedad exclusiva de los románticos. Que los contemporáneos, que vinieron luego, lo comparten también, sin que ello, al parecer, les impidiese proclamar la independencia del asunto tratado con respecto a su autor [8]. Eso es verdad. Pero téngase en cuenta que en el subjetivismo contemporáneo, más agudo aún que el de la etapa previa, entra un ingrediente configurativo que antes no existía: un extremo pudor (nacido justamente, de un lado, en son de protesta contra la ostentación sentimental romántica y de otro, como fruto de la tendencia a sugerir, resultado, a su vez, del *especial* subjetivismo de la época), pudor que prohibe el exhibicionismo de la intimidad. Y claro es que ese pudor, en cuanto que relacionado con el subjetivismo, se constituye como un ingrediente cosmovisionario, esto es, como modificante extrínseco, que condiciona el correspondiente recurso de «objetivización temática».

IV. RESPONSABILIDAD E IRRESPONSABILIDAD

El grado de responsabilización del escritor con respecto a la sociedad en que vive es también, muchas veces, razón suficiente para asentir o disentir. Ser «reformista» desde la literatura se manifiesta en ocasiones como un excelente modo de alcanzar total aquiescencia. Así, en el siglo XVIII por su

[8] En mi prólogo a las *Poesías Completas* de Francisco Brines, Barcelona, 1975, explico esa aparente paradoja desde otra perspectiva, ahora más evidente aún, distinta a la que va a continuación en el texto.

utilitarismo, o en el momento actual [9] por esa consideración ética de la realidad que antes, en muy breve formato, expusimos [10]. O en la Edad Media, de religiosidad tan invasora y envolvente. Aunque existen también instantes en que se toleran por igual actitudes en este punto contrarias entre sí, de irresponsabilidad y de responsabilidad: modernismo y 98 de la España fin de siglo. Ello ocurre cuando ambas posturas, aunque en oposición, son posibilidades las dos de una cosmovisión única, en la que esos bandos extremos se insertan con naturalidad. Y, en efecto, el finisecular aristocratismo puede manifestarse de dos formas: 1.ª Como orgulloso confinamiento en una artística «torre de marfil» desde la que se desdeña al «vulgo necio», cuya recuperación no le interesa a este individualista desentendido y solitario (modernismo, «arte por el arte» [11]). 2.ª Pero ocurre que España ha sufrido un grave avatar. En guerra contra los Estados Unidos, hubo de perder sus últimas colonias. El país, en las personas de sus mejores miembros, cobra conciencia del trance y lo experimenta como síntoma de mortal peligro. Hay que despertar del sueño si se desea vivir; y nadie puede vivir de veras y plenamente si la sociedad como tal en la que se habita sufre un proceso de extinción. Salvarme yo requiere la previa salvación colectiva. El orgulloso individualista de antes sigue buscando su propia perfección. No ha modificado la

---

9 Eso escribía yo todavía en 1966, en que aún regía, aunque ya agonizante, y hoy en plena ruina, la concepción del «compromiso» literario.

10 Véanse las págs. 202-203.

11 No serían incompatibles con esta explicación de la idea del «arte por el arte» otras explicaciones diferentes, pues los elementos artísticos suelen hallarse «supradeterminados». Y así, Georgi V. Plejanov cree que la doctrina del «arte por el arte» nace cuando los artistas sienten una fuerte oposición entre sus finalidades y las de la sociedad en que se encuentran. Véase su libro *Art and Society*, New York, 1936, páginas 43 y 63 entre otras.

cosmovisión que tenía. Sólo que siente como imposible el aristocrático quehacer en que se empeña, sin que el conjunto de la nación, cuyo destino es inseparable del suyo, se pula y refine en el mismo sentido que él y con idéntica fuerza. Para ser más y con más excelencia (propósito esencial del período) hay que comprometerse. Sin abandonar de ningún modo su concepto de la vida, y al revés, en busca de su realización, el escritor guarecido y ebúrneo ha salido a la calle, y desde su populosa intemperie, escribe. Quiere transformar y corregir lo que antes le dejaba indiferente. Se ha hecho «reformista».

V. LENGUAJE LLANO, LENGUAJE NOBLE

Procedimiento extrínseco será igualmente en ocasiones el carácter mismo del lenguaje que literalmente se utiliza. Existen momentos en que el pleno asentimiento exige la llaneza y proximidad sintáctica y léxica al habla coloquial. Hoy día [12] disgusta profundamente todo peraltamiento expresivo, al que se disiente o poco menos. ¿Cuál ha de ser aquí el modificante que corresponde a tal procedimiento? La sociedad, el contorno —dijimos—, importan tanto o más que el yo. El escritor no deseará sobresalir de entre las gentes que le rodean. He citado en otro capítulo la significativa frase de un poeta de la posguerra: «Yo, José Hierro, un hombre como hay muchos». La aspiración será comunitaria, y el hombre corriente, con su lenguaje familiar y sencillo, se convertirá en protagonista de esta poética demótica [13].

---

[12] Estos párrafos han sido escritos en 1966, como dije en la nota 9.

[13] Véase el capítulo XVI, donde se trata a fondo uno de los aspectos de esta tendencia, y véase en particular las págs. 562-566 del t. I.

En otro grado y de otro modo, y por diversos motivos (fe en la naturaleza), pasaba algo semejante en el renacimiento, que recomendaba, por boca de sus teóricos, como estilo mejor, el que, presidido por el espíritu selectivo, viniese a coincidir con la lengua a todos común [14]. En cambio, el barroco pedía exactamente lo opuesto, ya que su modificante se había invertido también con respecto al renacentista. El escepticismo frente a lo natural permitía ahora la artificiosidad lingüística y de sentido. La más alta belleza no era ya «aquella descuidada sencillez, gratísima a los ojos y a los entendimientos humanos», de que habla Castiglione, sino la adobada y enriquecida y obtenida por trance de artística corrección [15]. El individualismo del siglo XVII era inferior al de los siglos XIX y XX; por tanto, racionalista aún; pero, al ser mayor que el propio del renacimiento, y sin el freno naturalista, se tiñe de aristocratismo. La concepción aristocrática estimula al escritor, que ha de marcar también desde el lenguaje la diferencia del alma distinguida con el vulgo indistinto. Se buscará la aquiescencia lectora por el camino del cultismo a todo trapo y del hermetismo de la significación. Un poema era tanto más asentido cuanto más se ofreciese como «jardín abierto a pocos». Ya lo decía Lope:

> Siempre el hablar equívoco ha tenido
> y aquella incertidumbre anfibológica
> gran lugar en el vulgo, porque piensa
> que él solo entiende lo que el otro dice.
>
> *(Arte nuevo de hacer comedias)*

El hipérbaton, la difícil alusión grecolatina, la acumulación metafórica o la perífrasis serían buenos obstáculos para la

[14] Véase Ramón Menéndez Pidal, *España y su historia*, II, «El lenguaje del siglo XVI», ed. Minotauro, Madrid, 1957, pág. 144.

[15] Véase Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, II, pág. 158.

penetración masiva en el recinto sacro. (Véase, pues, cómo un especial modo de usar ciertos procedimientos intrínsecos puede constituir, a su vez, un procedimiento extrínseco, que facilita el asentimiento. La metáfora es un procedimiento del primer tipo; pero su dificultad y concentración puede serlo, como aquí, del segundo.)

Algo parecido vemos en el período modernista. El aristocratismo e individualismo de otra raíz, estructura y grado que lo informan conduce a concebir la belleza como rareza, sorpresa, novedad [16]. Si la actitud barroca podría condensarse en la frase «impedid a los cerdos el disfrute de las margaritas», la actitud del modernismo se resumiría así: «los cerdos no me importan; puedo, a mi placer, hacer crecer las margaritas que a los cerdos disgustan». Se pone de moda todo lo que es extraño y fuera de hábito. Se inventarán palabras («adanida», «apolonida», «panida», «nefelibata»); se aludirá a objetos o seres poco o nada corrientes («siringa», «propíleo», «nenúfar», «papemor»); se utilizará, en fin, un lenguaje y una sintaxis levantados por encima de lo ordinario.

VI. PREFERENCIAS DEL GÉNERO LITERARIO

El gusto se muestra también voluble a lo largo del tiempo en lo que concierne a los géneros literarios mismos. En cada fecha histórica hay uno o varios a los que se asiente con más fervorosa devoción, por ser más adecuados para expresar la cosmovisión en que se está, o mejor, su intuición radical o central, que actúa así de modificante extrínseco.

---

[16] La idea se documenta ya en Baudelaire. Véanse las págs. 121-122, y también la 414, texto y nota 12 de este libro.

Pero atender y asentir con preferencia a un género significa desatender y relativamente disentir otros, que, en consecuencia, han de reforzar su capacidad de aquiescencia, acercándose lo más posible, en la índole de su estructura, al género privilegiado. Diríamos entonces que, acobardados por el descrédito, esos géneros se avergüenzan de sí mismos y adoptan un sistema defensivo de mimesis y fisiocromía, al objeto de hacerse tolerables y simpatizar con la época. El racionalismo y utilitarismo del siglo XVIII otorga preeminencia al género «crítica», disminuyendo la importancia de lo poético. Documentado está tanto la plusvalorización de aquél como la desvalorización de éste. Incluso poetas como Jovellanos o Meléndez Valdés, afectados sin duda por la general corriente de opinión, ven el ejercicio de la poesía, y más de la poesía sin fines pragmáticos, como «indigno de un hombre serio». No nos asombra que en esas circunstancias la poesía, a partir de cierto momento, se disfrace de crítica, ya de crítica social en sentido amplio (poesía «filosófica» y progresista), ya de crítica literaria *(Fábulas* de Iriarte). Y algo semejante puede pasarle al teatro o a la novela. El *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla es una sátira contra los malos predicadores, y la *Comedia Nueva o el Café* de Moratín, una sátira contra los malos dramaturgos. En ambos casos, el novelista y el comediógrafo se convierten en preceptistas, esto es, en lo más ajeno a la naturaleza de su arte.

El primer tercio del siglo XX nos ofrece otro ejemplo de lo mismo, pero exactamente opuesto a lo anterior, ya que su modificante cosmovisionario se opone de igual manera al que opera en el período dieciochesco. Frente al racionalismo de entonces, el irracionalismo de ahora. Pero no hay género que se preste mejor para la expresión de lo irracional que la poesía lírica. De ahí que la poesía lírica sobresalga

de muchos modos en la época de entre los otros géneros, a los que progresivamente va primero desustanciando y después excluyendo. Si la prosa, la novela y aun la filosofía se «poetizan» en la generación del 98 y en la siguiente, podemos decir sin error, siempre que seamos exigentes, que en la generación española de 1927, como miembros propiamente dichos, no hay más que poetas.

La época actual [17] no contradice esta ley, que, en parte, sin entrar en cuestiones de causa y ejemplificándola únicamente con los sucesos literarios de entre 1898 y 1936, ya vio Pedro Salinas [18]. La popularización de la idea del hombre como historia y como integrador de su circunstancia hace que el género beneficiado sea ahora la narración. Correlativamente, la poesía pierde su carácter lírico y se hace también narrativa, expresándose en un lenguaje voluntariamente prosaico que se asemeja al del cuento o al de la novela [19].

VII. PREFERENCIAS EN EL USO DE CIERTOS PROCEDIMIENTOS INTRÍNSECOS

Es útil recoger ahora, a fin de cerrar este capítulo, una idea que se introdujo de soslayo y casi clandestinamente en un párrafo anterior, pero que, sin embargo, merece más detenido enfoque y amplio desarrollo. La idea de que, en ciertas épocas la preponderancia de unos procedimientos intrín-

---

17 Me refiero al estricto período de posguerra: hasta 1962 ó 1966.

18 *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, 1970, Alianza Editorial, páginas 34-45, y especialmente pág. 40.

19 Véase sobre todo el capítulo XXVII, pero también el antes citado XVI.

secos y no de otros, o incluso el modo en que su uso se establece, pueden, a su vez, configurarse como un procedimiento extrínseco, con su respectivo modificante cosmovisionario.

Hay, por ejemplo, épocas marcadamente metafóricas y otras que lo son mucho menos o que sólo lo son por modo vergonzante y como entre cortinas de humo. El siglo XVII o el período «contemporáneo» (es decir, el que corre entre Baudelaire y la segunda posguerra) ilustran el primer caso; el siglo XVIII o los años rigurosamente actuales [20], ilustran de manera inmejorable el segundo. Por supuesto, también aquí hallamos que la variación de actitud estética entre unos instantes y otros es debida a variaciones equivalentes experimentadas por el hombre en su modo de interpretar la realidad. Y así, el barroco gustaba de la metáfora y de otros artificios de función semejante (perífrasis, alusión mitológica o, en general, grecolatina), por ser la metáfora o esos otros recursos un medio de rehuir, en ese tiempo de agudo aristocratismo «el nombre cotidiano», y a fuer de cotidiano, vulgar, «de las cosas». A través de la designación imaginativa, el objeto se transfiguraba y perdía su perfil conocido y, por tanto, plebeyo, adquiriendo, en cambio, visos de noble y prestigiosa novedad. En el período «contemporáneo», la metáfora, al envaguecer y difuminar la significación, a causa de una estructura revolucionaria, que hemos llamado aquí visionaria, enderezada a tal fin, proporciona el medio de suprimir la anécdota, por un lado, y por otro, de expresar sensaciones verbales de misterio, cosas las dos interesantes para el irracionalismo y el subjetivismo del momento. No está de más señalar al paso que aquí, como ocurre siempre, la coinciden-

---

[20] Téngase en cuenta para calibrar justamente los límites de tal «actualidad» que ese párrafo está escrito en 1966, como ya dije.

cia aproximada de dos épocas en una determinada predilección estilística es puramente formal, ya que sus respectivos modificantes y, por tanto, sus respectivos sentidos, discrepan hondamente.

Consideremos ahora los períodos no metafóricos. Hemos dicho que el siglo XVIII es uno de ellos. El racionalismo neoclásico y su consiguiente idea de una verosimilitud en plena confusión con lo directamente posible en la realidad lleva a la repugnancia de toda expresión indirecta. Lo mismo que en la escena se elude lo maravilloso y se evita la humanización de lo abstracto, en la lírica se condena el empleo de la imagen, pues la imagen tampoco traduce la realidad más que oblicuamente.

Hoy manifestamos un desdén semejante por el lenguaje muy visiblemente figurativo [21], bien que por otros motivos y en otro grado, ya que se consienten las metáforas, siempre que no lo parezcan del todo y pasen como de matute a través de la severa aduana del asentimiento lector. Los poetas, y también los prosistas, incurren, efectivamente, en un curioso modo de metaforización que admite muchas variantes, todas ellas coincidentes, sin embargo, en el acto generoso de dar «liebre por gato», pues la metáfora se entrega por vía subrepticia y como vestida de sayal. Así, por ejemplo, son tolerables esas expresiones que, aunque metafóricas, anidan en la lengua corriente convertidas en tópicos, que el escritor, claro es, procura remozar con algún cambio que las repristine y desamurrie. Repasando el trozo que acabo de redactar, encuentro la frase «dar liebre por gato». Sin pretenderlo, yo mismo he venido a dar en ese módulo estilístico que es-

[21] Eso escribía yo en 1966. Hoy (1969) ese desdén ha pasado ya, y empezamos a estar de nuevo en un instante opuesto, de retorno a la imaginación y a la metáfora. (Que a su vez, hoy, 1976, se ha cumplido con evidente plenitud).

toy intentando describir, cosa, por otra parte, explicable. Antes he dicho: «y pasen como de *matute* a través de la severa *aduana* del asentimiento lector». He ahí dos imágenes más; pero nótese que igualmente esas imágenes, y sobre todo una de ellas, parecen pedirnos disculpas desde el contexto, disimulándose en él todo lo que pueden, y descendiendo, humildes, a una configuración hasta cierto punto léxica.

Excúseseme el haberme tomado la exorbitante licencia de citarme a mí mismo un par de veces; pero he creído que ello haría más fehaciente y clara la ejemplificación.

El hecho de que la cosmovisión del día consista esencialmente en la valoración de lo social dentro de la vida particular del individuo inyecta sentido a estas inhibiciones frente a la metáfora cumplida y sin rebozos. Téngase en cuenta de nuevo lo que dijimos en el capítulo XVI: que el lenguaje propio de la sociedad como tal es lo que en este libro hemos llamado «lengua», y que hay que dar, pues, desde la literatura, una impresión de «lengua». Pero como la «lengua» es inexpresiva, el escritor deberá tener habilidades de ilusionista para «engañar» y hacer pasar por «lengua» lo que de ninguna manera puede serlo [22].

Cada época, por tanto, desde una específica forma de entender la vida, asiente más a unos artificios retóricos que a otros, e incluso algunos de estos últimos quedan, en cierta proporción, disentidos y, por ello, repudiados. Se prueba con más amplitud lo dicho cuando, como acabamos de mostrar, esos procedimientos disentidos toman aire exculpatorio o bien se disfrazan de otra cosa que esté literariamente bien vista, lo mismo que les ocurría a los géneros literarios que, desaprobados por el gusto de un momento histórico determinado, procuraban recobrar la perdida estimación,

---

22 Véase en el t. I el capítulo XVI, págs. 562-566.

«haciendo méritos», renegando de su propia estructura y esencia, para acercarse lo más posible a aquellos otros más favorecidos por la aquiescencia[23].

Como vemos, en ambos casos el fenómeno es, en el fondo, el mismo, y su causa, idéntica.

---

[23] Véase el apartado VI de este capítulo (págs. 208-210).

Capítulo XXVI

OTROS PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS Y MODIFICANTES EXTRÍNSECOS «BLANDOS»

VIII. CONCEPTO HISTÓRICO DE ORIGINALIDAD

MODIFICANTE EXTRÍNSECO DE LA EXIGENCIA DE ORIGINALIDAD

Pero quizá el resultado más importante que puedan aportar las diferencias de cosmovisión sean diferencias equivalentes, perceptibles a través de la historia, en la noción de originalidad artística. El grado de esa originalidad decide, sin duda, de nuestra aquiescencia como sabemos ya no sólo empírica, sino también teóricamente. Sin duda, hoy gustamos más de un estilo cuanto más personal sea, evidentemente porque lo asentimos más. La originalidad será así un procedimiento extrínseco.

Ahora bien: ¿cuál es el modificante de tal procedimiento? La ley que hemos estipulado y comprobado para los casos anteriores ha de cumplirse también aquí. El asentimiento se anuda siempre, dijimos, a una visión específica de la realidad. Si nosotros valoramos hoy tanto la individualidad es-

tilística es porque creemos: 1.°, en la individualidad de la persona, y 2.°, porque creemos también que precisamente la persona, bien que imaginaria, es lo que se expresa en la obra de arte.

Necesariamente se sigue de lo dicho que aquella valoración, dependiente de ese par de creencias, ha de sufrir todas las alteraciones y alternativas que a éstas les aquejen. Todo cambio en la doble fe que hemos indicado reportará, pues, forzosamente otro cambio, paralelo y correlativo, en nuestra actitud aquiescente.

LA EXIGENCIA MÁXIMA DE ORIGINALIDAD: ÉPOCA «CONTEMPORÁNEA»

Veamos si ello es cierto. El lapso histórico que con más fuerza ha estado en esa fe dúplice es el que media entre Baudelaire y la segunda guerra mundial. Y justamente ha sido esta época la que se ha mostrado con más exigencia en lo que atañe a la originalidad literaria. Por vez primera en la historia se ha esperado del escritor no sólo una dicción individualizada, sino, además, una visión *personal* del mundo. Fijémonos bien en lo que esta última demanda tiene de excesiva, de desmesurada y de anómala. Y ello no sólo en relación al tiempo precedente, sino de manera absoluta.

En efecto, toda criatura humana posee una postrer intimidad que le es peculiar; pero alrededor de ese núcleo íntimo (de otro lado, nada voluminoso) se dispone una gruesa corteza social que entra también a formar parte del yo. Si lo que el arte expresa es ese yo (y su modo de ver el mundo), forzosamente ha de expresar en toda su extensión y profundidad el amplio ingrediente colectivo que ese yo incluye, y en el que, por definición, todos los escritores coetá-

neos han de coincidir. Pedirle al escritor que no coincida, o que sólo coincida mínimamente con los otros de su tiempo, es pedirle indebidamente la extirpación de una parte esencial de su ser. Pero justamente esa fue la exorbitante y esencial pretensión de la poética «contemporánea», cuyo individualismo le hace suponer como más y mejor yo el que se separa y aísla de su circunstancia. A Azorín le gusta Ganivet y Baroja, nos dice, «porque no se parecen a nadie» [1]. He ahí un juicio crítico extraordinariamente revelador de una voluntad de separación artística que hasta la fecha, y en esa proporción, carecía de antecedentes, y que, en cambio, a partir de ella, y hasta hace muy pocos años, en que la cosa cambió ligeramente, se convertirá en norma de toda conducta estética. Por de pronto, la nueva actitud se manifiesta en un hecho que hasta ahora, a mi entender, no se ha interpretado en todo su sentido y alcance. Me refiero a la extraña bifurcación en dos direcciones opuestas que muestra la literatura finisecular española: «98» y «modernismo». Creo que los críticos aún no se han percatado a fondo del carácter insólito que posee ese dato. Pues nunca una generación de escritores había roto su unidad de tan grave y esencial modo; y ello no por azar, sino porque cada época histórica tiene, a su vez, una unidad de sentido, que ha de ser expresada a través del arte. Mas ocurre que esta ley, insoslayable en apariencia, queda ahora sin perceptible cumplimiento: entre modernismo y 98 no media ya, por lo visto, comunidad cosmovisionaria apreciable, cosa que no ocurría, por ejemplo, en la contraposición barroca conceptismo-culteranismo. Ninguna época anterior —ni aun la romántica— había manifes-

---

[1] Repite Azorín esa misma idea hablando de Silverio Lanza. Dice Azorín: «Sus libros no se parecen a nadie. Son únicos en su época» (capítulo XXXII del libro *Madrid, Obras Selectas,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, pág. 953).

tado la posibilidad de tal divergencia. Todos los románticos, incluidos los pertenecientes a generaciones distintas (por ejemplo, Espronceda y Bécquer), participan de una misma interpretación del mundo, por mucho que discreparan en otros aspectos de su arte.

¿Cómo, pues, la literatura finisecular ha podido exceptuarse de tan universal condición? A mi entender, la razón es clara. Hasta la época «contemporánea», la intuición central o radical que presidía cada período histórico, al ponerse en actividad, originaba un sistema orgánico de otras intuiciones segundas, que, a su vez, daba lugar a otras terceras, y así sucesivamente [2]. Y en ese organismo total de relaciones y conexiones dinámicas entre los diversos elementos intuitivos habían de coincidir todos los artistas que lo fuesen de veras. Ahora bien: hacia fin de siglo ocurre por primera vez que la índole misma de la intuición primaria (individualismo llevado a intensidad paroxística) consiste en un impulso de diferenciación y disociación que impide precisamente marcar con claridad parecidos y congruencias. Los escritores, al divorciarse en su interpretación del mundo, no son, pues, infieles al espíritu uniformador que todo tiempo supone; por el contrario, confirman ese espíritu. También ahora se constituye, desde la originaria intuición, un organismo enterizo, sólo que de paradójica textura, al consistir en la dispersión general de estilos y actitudes.

Nos explicamos ahora que el fenómeno finisecular que hemos sometido a consideración posea aún repercusión más vasta. No se circunscribe, en efecto, a la división de los escritores en dos escuelas antagónicas; afecta también, aunque con menos brío, a los diversos miembros de cada una de ellas, e incluso a todos por modo intencional. ¿En qué

---

[2] Como hemos visto en este mismo libro ejemplificado en el romanticismo, neoclasicismo, etc.

son asimilables y compaginables, por ejemplo, el *mundo* de Baroja, el de Azorín o el del Valle Inclán de la segunda época, ya, como dice Pedro Salinas [3], noventayochista (en el significado técnico de este adjetivo)? Las diferencias son evidentemente enormes; en cambio, las semejanzas, escasas, remotas y difusas. Aparte de su individualismo e intención de hacer una literatura «personal», apenas poseen en común otras notas que una genérica actitud crítica y significar una reacción frente a la literatura anterior, coincidencia esta última que por su aspecto negativo no aparece de manera inmediata en nuestra conciencia, sino únicamente tras un análisis; por tanto, para nuestra intuición es como si no existiera. Claro está que otros representantes del grupo están más próximos entre sí *(verbi gratia:* Azorín y Machado, o Machado y Unamuno), aunque también subsiste en ellos una significativa pretensión de distanciamiento.

Si de esta sazón pasamos a 1930, el fenómeno de la diferenciación cosmovisionaria arrecia hasta alcanzar un insuperable cenit. Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, por ejemplo, difieren diametralmente en su interpretación de la realidad, y no sólo globalmente: hasta en el pormenor de muchos de sus elementos constitutivos, tomados estos miembro a miembro. Aleixandre, por otra parte, (y no sólo él) se modifica hondamente de unos libros a otros [4].

Y ahora nótese como muy significativo el cambio acaecido con posterioridad a la guerra civil española. La literatura que podríamos llamar «poscontemporánea» abandona la ge-

---

[3] Pedro Salinas, *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, 1970, Alianza Editorial, págs. 86-114, y especialmente, pág. 114.

[4] Hablando de Picasso, Arnold Hauser interpreta su volubilidad estilística como antiindividualismo *(Historia social de la literatura y el Arte,* Madrid, 1957, Ediciones Guadarrama, t. III, pág. 1274). Nuestra interpretación de este hecho y otros semejantes es rigurosamente opuesta.

nial herejía de la época precedente y regresa a su cauce y dogma preliminar: la cosmovisión, en postrer substrato, vuelve a ser comunitaria. ¿Qué ha ocurrido para que ello sucediera? Simplemente esto: la idea de que el yo íntimo define por completo la humana personalidad ha sido sustituida por la idea o sentimiento, anteriormente indicados, de que en esa definición no debe olvidarse la caracterizadora dimensión del yo que mira hacia el contorno y de él se hace [5]. La creencia, pues, en la individualidad de la persona, o más exactamente, del volumen ocupado por esa individualidad, sufre una modificación importante que queda registrada, dentro de la esfera estética, como una merma, en idéntica cuantía, de la exigencia de originalidad, ya que, según hemos visto, ambas cosas se correlatan. De nuevo nos es dable observar: 1.°, que nuestro pleno asentimiento se vincula a un modificante extrínseco, que consiste en una determinada hipótesis sobre la realidad; 2.°, que el grado óptimo de singularidad artística, aquel que conlleva el máximo de aquiescencia, no es un *absoluto* y, por tanto, una constante, que podamos precisar abstractamente, sino una *variable,* relacionada con la cosmovisión (o modificante extrínseco) de un tiempo concreto, y en consecuencia, sólo concretamente diagnosticable. Ese grado, distinto en cada época, se constituye, pues, como un «procedimiento extrínseco» que difiere de unos casos a otros: es de tipo «blando».

LA ORIGINALIDAD EN LA EDAD MEDIA

A fin de probarlo más ampliamente utilicemos el método del contraste. Y ya que venimos del período más exigente, pasemos ahora al que lo es menos. Hablo de la Edad Media.

[5] Véase en la pág. 563 del t. I las razones de ello que allí apunto.

Nos encontramos en el siglo X. La sociedad, jerarquizada y hieratizada por el feudalismo, que tiene ahora su forma clásica, es una pieza rígida, prácticamente inmóvil, o con un dinamismo de tanta lentitud que de cerca no se percibe. El gran comercio y la gran industria han desaparecido desde hace más de dos centurias (podríamos fijar para ello una fecha concreta: toma de Cartago por el Islam en el año 695), pues los árabes se han adueñado del Mar Mediterráneo, interrumpiendo el tráfico mercantil que antes iba y venía desde Bizancio [6]. En esas condiciones, la persona queda extremadamente alienada en el cuerpo social, en cuanto que éste le suministra un destino que le es previo y al cual no le es posible sustraerse: ni por el lado jerárquico, pues la situación de clase le encarcela en algo como una naturaleza inviolable; ni por el lado económico, pues no le es dado enriquecerse con el trabajo, en suficiente escala, de creación o venta de productos. El individuo pierde así conciencia de sus posibilidades como tal, adquiriendo, en cambio, una fuerte dosis de conciencia de grupo. Antes que Juan o Pedro, se es cristiano o labriego. Y ello de manera absoluta y esencial. La esencia, en efecto, pertenece al género y no al individuo, que es mero accidente y que, por tanto, vale menos. El hombre se entrega axiológicamente a la colectividad, se colectiviza, desposee y ahueca de sí mismo hasta donde tal cosa cabe. Y no sólo en esa fecha remota, sino hasta en otra mucho más próxima a nosotros, fines del siglo XVIII, y aun, en otro grado, después. Síntoma de ello es, entre muchos, la manera con que la Edad Media sentía la perfección. Nosotros, hombres individualistas de hoy, creemos que cada ser lleva dentro de

---

[6] Jacques Pirenne, *Historia universal,* Barcelona, 1961, Ed. Éxito, vol. II, págs. 33, 38 y 53. Éditions de la Baconnière, Boudry, Neuchâtel (Suiza).

sí su propia perfección física o espiritual, que es distinta a la de cualquier otro. Pero la Edad Media daba señales de experimentar lo contrario, ya que en esa época las diferencias individuales sustancialmente no contaban; alcanzar alguien un cierto grado de perfección equivalía a coincidir con cuantas criaturas hubiesen llegado a ese mismo peldaño en la escala de lo excelente. Como este hecho, aunque palmario y significativo, no ha sido nunca, hasta donde yo sepa, investigado y ni siquiera de algún modo visto, creo conveniente apoyarlo en textos concretos. La momentánea detención a que ello nos obligue merece, a mi juicio, la pena.

El *Libre de Alexandre* nos habla de dos héroes, Nichanor y Simacos, que poseían un mismo grado de plenitud. No me parece azaroso que el autor, por las razones dichas (que él, claro está, no entendía como tales, pero sí las *vivía* en sus consecuencias estéticas), los describa como iguales:

> Avie entre los griegos dos mancebos caros,
> el uno dezien Nichanor, el otro Symacos:
> eran de gran esforçio, de lynage altos,
> grant par de tales omnes en lugares raros.
>
> Furon en una hora e en un día naçidos,
> semeiabanse mucho, vestían unos vestidos,
> ambos eran iguales e en mannas faldridos [«faltos»];
> pora bien e pora mal eran bien avenidos.

Se querían mucho, se entendían perfectamente; eran de una sola voluntad:

> Quando dezie el uno: fulan, fagamos esto,
> luego se dia lotro aguisado e presto:
> non fazie el uno tan poquiello de gesto,
> que dixies el otro: non in die de festo.
>
> Quando querie el uno alguna ren diçir,
> presto era el otro por luego lo comprir.

Su vida y comportamiento coincidían:

> en uno comien ambos, en uno yazien,
> en casa los vestidos en uno los ponien.

En la guerra, los dos estaban atentos a lo que al otro ocurría:

> Se querien a Nichanor por ventura ferir,
> aguisavas Simacos pollo golpe recebir.
> Nichanor esso mismo...

Mueren al mismo tiempo y del mismo modo:

> Mientre un a otro estava aguardando,
> venieron dos venablos per layre volando;
> ambos cayeron muertos...

Que este fragmento poético, con su visión identificativa, no es insignificante ni simple fruto del capricho de su autor, sino que responde a toda una concepción no individualista de la realidad, tan hondamente vivida que ni siquiera se hacía consciente, queda probado en el mismo *Libre,* al hablar éste, estrofas adelante, de cuatro inmejorables vasallos del héroe macedonio. No puede ser casualidad ni amaneramiento de la fantasía creadora que también aquí la identidad en el grado de excelencia se manifieste como coincidencia física y moral, no ya entre sí, sino con respecto al propio Alejandro:

> Entre los otros todos avie y quatro cavalleros,
> furan de su criaçon, eran sus mesnaderos,
> semeiavanlle tanto, eran bonos cavalleros,
> como se los oviessen fecho bonos carpinteros.
>
> En corpo e en cara e en toda fechura,
> en andar e en estar e en toda cavalgadura,
> semeiavan ermanos en toda su figura:
> sol por tanto en esso avien bona ventura.

En la *Vida de Santa Oria,* de Berceo, son varios los pasajes que corroboran nuestra interpretación cuando nos presentan grupos de seres extrañamente hermanados en su compostura, actitud y semblante. No nos asombra la frecuencia del hecho, puesto que la obra trata de un éxtasis de la Santa, en que ésta es transportada en espíritu al Paraíso. Las criaturas que allí contempla son bienaventurados y, portanto, seres en la plenitud de su perfectibilidad. Oigamos a Berceo. Don García, padre de Oria, va en el cielo con tres venturosos acompañantes:

> Vido con don García tres personas seer,
> tan blancas que nul omne non lo podría creer;
> todas de edat una e de un parescer.

Santa Oria ve, de pronto, tres vírgenes:

> Todas estas tres vírgenes que avedes oídas,
> todas eran iguales de un color vestidas;
> semeyaban que eran en un día naçidas,
> lucían commo estrellas, tanto eran de bellidas.

Más adelante:

> Vido venir tres vírgenes todas de una guisa,
> todas veníen vestidas de una blanca frisa.
> ... ...
> Todas eran iguales de una calidad,
> de una captenençia e de una edat;
> ninguna a las otras non vencia en bondat,
> trahian en todas cosas todas tres igualdat.

Que en estos casos de Berceo sea el número tres (de que siempre consta el grupo) un modo de aludir remota y simbólicamente a la Santísima Trinidad no suscita la duda. Pero la semejanza de continente y espiritualidad en que se mani-

fiestan los bienaventurados no alude, como en un primer pronto sospecharíamos, a la identidad de naturaleza entre Padre, Hijo y Espíritu Santo, puesto que nos es dado percibirla igualmente en la *Vida de San Millán,* cuando se trata de demonios, que, por añadidura, no forman un trío, sino una pareja. Se nos habla de un tal Nepoçiano, poseído por dos demonios gemelos:

> Avie el omne bueno nomme Nepoçiano,
> avie doble demonio...
> ... ...
> Todos estos demonios avien unas maneras,
> semeiaban ermanos, facien unas senneras,
> prendien en una guisa, tenien horas vezeras,
> todas sues captenençias parecien companneras.

Como es obvio, aquí el aspecto fraterno de las figuras no responde a hermandad en ningún género de perfección, sino, al contrario, significa coincidencia en un mismo grado de iniquidad. Pues lo que hemos visto en sentido positivo, vale también, claro es, negativamente. La maldad es tan arrasadora de los límites individuales como la bondad, y por las mismas causas. Existe un Mal Absoluto en el vértice de una abominable pirámide invertida, desde el que se apela a los seres todos a una perversa cita igualitaria. En la completa maldad, todo lo creado llegaría a universal identificación. Pero sin alcanzar esa extremada meta, la coincidencia se produce siempre que el grado de torpeza y negatividad no difiera. Tal lo que, en su cara positiva, pudimos anotar también para la perfección. Lo que el *Libre de Alexandre* o la *Vida de Santa Oria* nos han hecho ver no ha sido el Bien Absoluto, de que el ser humano es incapaz, sino la participación de un grupo en un mismo grado más bajo de esa sublimidad inal-

canzable. Por eso no todas las figuras ejemplares que nos presentan tales obras resultan uniformes; la uniformidad afecta sólo a ciertos conjuntos, por otra parte disímiles entre sí. La pareja Nichanor-Simacos es discrepante con respecto a los cuatro vasallos de Alejandro que tanto se parecían. Y lo mismo ocurre con las tríadas celestes que Santa Oria contemplaba, pues la semejanza tampoco se refería allí a los grupos en cuanto tales, sino a los miembros de que cada uno de ellos se componía.

Desde este modo de sentir el mundo —modificante extrínseco—, ¿puede maravillarnos que el poeta, hombre de su tiempo, valore con penuria la originalidad artística y no aspire a ella, en rigor, por lo menos hasta el siglo XIV? Los «clérigos» del doscientos, en su «mester» poético ofrecen un estilo uniforme, que sólo aquí y allá despide y manifiesta «la luz del corazón». En verdad, semejan ser aquellas obras (*Libro de Apolonio*, versos de Berceo, *Libre de Alexandre, Poema de Fernán González*) producto de un solo espíritu en diverso grado, eso sí, de inspiración. Pues de ningún modo esos volúmenes nos procuran igual placer. El *Poema de Fernán González* no puede equipararse en calidad con los alejandrinos de Berceo o de Lorenzo de Astorga. Mas no confundamos la heterogeneidad del mérito con la del estilo. El estilo es prácticamente homogéneo, indiferenciado. Y, sin embargo, los lectores de entonces, y nosotros con ellos, asentimos. Ellos, por las razones dichas; nosotros, porque, pertrechados de sentido histórico, sabemos esas composiciones «de otro tiempo», y no les aplicamos así nuestras normas estéticas. Diríamos que suspendemos el juicio disquiescente al comprender aquella monocordia como «legítimamente nacida» en gentes a las que un ánimo que llamaríamos gremial absorbía, confundía, identificaba.

La comprensión del párrafo anterior tal vez pueda completarse y perfeccionarse con una fábula ejemplar de ciencia-ficción.

Es sabido que hoy la biología está lista para preparar una experiencia que, de llevarse a práctica, nos produciría, creo, mucho más horror que pasmo. Con animales, sin embargo, la cosa ha ido adelante, y con éxito. Se trata de lo siguiente: tómese un huevo fecundado, extráigasele el núcleo, y en su lugar deposítese una célula, procedente de un animal X, distinto a los responsables del óvulo en cuestión. Como los genes del nuevo núcleo son íntegramente de X, que hace así a la par las veces de padre y de madre, la criatura que nazca de ellos resultará idéntica a X. Será su retrato perfecto, su reproducción fidedigna. Como se ve, está ya a los alcances un espeluznante suceso: la posibilidad de «fabricar» en serie individuos humanos. Podremos hacer, a nuestro sabor, un rico lote de Juan Gris, Antonio Machado, Paul Valéry, Rainer María Rilke, T. S. Eliot, Claudio Rodríguez, o mejor, de sus equivalentes futuros, numerando, claro es, precavidos, los ejemplares de cada genérica «mercancía». Supongamos que ello se ha producido ya. Ahí está medio centenar de Antonio Machado: Antonio Machado-1, Antonio Machado-2, Antonio Machado-25. Todos escriben versos, y los escriben, sin duda, de igual modo; con ligeras diferencias, naturalmente, ya que Antonio Machado-14 ha visitado el extranjero y se ha enamorado de una italiana que le es fiel, en tanto que Antonio Machado-13 ha tenido peor suerte (tal vez por el apellido numérico), y sin salir de la localidad, ha contraído matrimonio con una señorita de Cuenca, que, aunque educada en un colegio de monjas de lo más convincente y esperanzador, le ha engañado con un militar de la plaza en buenas condiciones de salud y de ascenso. Nosotros, conocedores y partícipes de un mundo tan bien organizado —yo,

por ejemplo, soy Juan Pérez-1128, ingeniero excelente de una excelente fábrica, idéntica a otras diez mil—, ¿asentiremos al parecido estilístico de Antonio Machado-14, 13, 12, 50? No sólo asentiremos, sino que asentiremos *más* en la medida en que todos esos poetas coincidan, pues en tal caso la legitimidad de sus respectivos contenidos anímicos se pondrá más en evidencia. Y de eso se trata.

¿Queda claro el sentido del apólogo?

Extírpese la diferencia cuantitativa que posee, ya que en él he ofrecido un caso-límite, y aplíquese el resto al entendimiento de la Edad Media. Se comprenderá entonces del todo la no negatividad con que Berceo sentía, en su siglo XIII, el hecho de seguir un «dictado», un pergamino, una anterior lección. No tenía miedo alguno a que sus oyentes le fuesen a acusar de poco original. La originalidad no importaba a la sazón, o era otra cosa, muy lejana, por cierto, a lo que en 1930 habría de ser.

LA ORIGINALIDAD EN EL SIGLO XIV. EN EL RENACIMIENTO

El asunto cambió bastante, ya en el siglo XIV, cuando la burguesía europea, en constante progresión y presión desde el siglo XII, se hizo —de hecho— consistente, poderosa, significativa. Los barcos cargaban y descargaban otra vez; los telares se afanaban en Italia, en Flandes, en Provenza, en Inglaterra, hasta en España. Se vendían y se compraban objetos útiles, y también los otros sólo fruitivos, encantadores a la vista, al tacto, al oído. El feudalismo languidecía, herido mortalmente porque los precios de las cosas habían subido mucho (oh ley de la oferta y la demanda) y los señores seguían cobrando las mismas rentas de antes, fijadas por escrito, con lo que, al empobrecerse, hubieron de ir arrendando

las tierras a gentes libres que ya no eran siervos o vendiendo sus tierras a los ricos burgueses, afanosos de adquirir prestigio social[7]. Quedarse sin siervos o sin tierras es algo así como quedarse sin gentes para nutrir un ejército. Y un señor sin ejército es un noble cortesano y no un señor feudal.

El hombre de hacia 1330, que va al mercado y viene de la industria, que se ha deshecho de vinculaciones feudales, es y se siente libre y conoce su capacidad de iniciativa. Puede ya, sí, valorarse como individuo y en cuanto individuo. El nominalismo, en filosofía, sustituye al «realismo» (idealismo) precedente. La esencia no es ya patrimonio exclusivo del género. Pedro tiene sustantividad y, en consecuencia, valor. Don Juan Manuel intenta borrar de sus escritos las fuentes que utiliza[8], y en sus «enxemplos» maneja elementos de propia experiencia. Aspira a la originalidad, que ya no es «follía», como en Berceo. El Arcipreste de Hita nos habla con voz inconfundible. Juan Ruiz, Chaucer, Boccaccio, nos proporcionan admirables estampas de vidas singulares. Los escultores, los pintores, tallan, dibujan rostros desde los que una personalidad nos contempla.

El renacimiento se prepara, allá en el horizonte, o, si somos italianos y, por tanto, más plenamente industriosos y comerciantes (o sea, individualistas), está ya ahí: Petrarca. Y con el renacimiento vendrá, ha venido, un acrecido modo de estimar al individuo y su originalidad expresiva. El arte traduce a la persona, y es ése, entre otros, su mérito. El boceto, esto es, el proceso mismo creador como tal, empieza

---

[7] Véase Arnold Hauser, *op. cit.*, t. I, 279; véase también Jacques Pirenne, *op. cit.*, vol. II, págs. 220-221.

[8] Véase José Manuel Blecua, en la «Introducción» a su edición del *Libro Enfinido y Tractado de la Asunçion*, de don Juan Manuel, Universidad de Granada, 1952.

a interesar. La introspección psicológica alcanza una primera madurez en los místicos españoles (Santa Teresa, San Juan de la Cruz). Pero el individualismo a escala mayor es nacionalismo, preparado y esbozado ya en la maquiavélica «razón de estado».

LA ORIGINALIDAD EN EL SIGLO XVII

Así las cosas, el individualismo y su inmediata consecuencia, el afán de originalidad, recibirán fuerte y progresivo incremento a lo largo del siglo XVI, y más aún en el XVII. La responsabilidad de tal fenómeno habremos de achacársela a los avances de la ciencia, y más concreta y directamente a uno de estos avances, la doctrina copernicana, en tanto que tal doctrina deja de serlo para convertirse en creencia, y operar así desde esos más hondos estratos espirituales donde el arte se engendra y donde reside la sentimentalidad. Conviene que nos detengamos aquí durante un instante, ya que el asunto tiene complejidad y envuelve aparente paradoja. El descubrimiento de Copérnico, su idea de que la Tierra gira alrededor del Sol, y no al revés, cambió radicalmente la conciencia del hombre acerca del lugar que le correspondía en el Cosmos. No ser la Tierra el centro del Universo significaba, ante todo, no serlo el hombre. El universo era infinito, aunque unitario, y en ese infinito constituía partícula (y sólo eso) la humana criatura. Ello trae [9], por una parte, un hondo desencanto, que es típico del espíritu barroco, y también escepticismo, que la propia teoría de Copérnico, a mi entender, se encarga de agravar aún desde otro sitio: la Naturaleza nos engaña, puesto que el Sol parece girar, y no gira,

[9] Arnold Hauser, *op. cit.*, tomo II, pág. 613.

alrededor de la tierra. Escepticismo, pues, y por partida doble: en cuanto al hombre y en cuanto al mundo. El hombre se sabe a sí mismo pequeño y miserable, y a la Naturaleza, falaz. Los escritores del siglo XVII no se cansan de repetirlo. Un general pesimismo estremece las páginas del seiscientos. Pero no suframos el error de interpretar este pesimismo como falta de confianza del hombre en sus capacidades racionales [10]. Al revés, se ha llegado a tan descorazonadoras conclusiones a causa del poder mismo de la humana razón: por primera vez se ha comprendido el universo y calculado sus leyes. Los sentidos son poco de fiar, y el mundo que en ellos comparece, poco serio. La mejor actitud ante ese mundo de los sentidos, tal vez ilusorio, será la de la duda. Pero la mente es seguro apoyo e instrumento eficaz. Partamos, pues, de la perplejidad y superémosla con el análisis: Descartes.

Digamos lo mismo de otro modo, e incluyamos también a España en nuestro pensamiento: el hombre ya no se siente ahora, como se sentía a comienzos del siglo XVI, en un mundo primariamente firme y que en principio inspire confianza, sino en un mundo que inicialmente se ofrece como problemático y frente al cual se impone el recelo (pesimismo barroco). Los autores dramáticos españoles, los picarescos, Quevedo, Calderón o Gracián, se inspiran para sus obras en estas premisas de cautela. Pero si la realidad se muestra en el primer instante como un aparato de insidias, fraudes y trampas, estemos alertas. Frente a la hipocresía, la astucia. Descartes y los protagonistas de nuestras comedias o nuestras novelas, aunque parezcan diferir, consustancian. Lo que es la dubitación para Descartes, es el recelo para los españoles; lo que es la razón para aquél, es para éstos la «agudeza». En

---

[10] El «individualismo», hemos dicho más arriba (pág. 199, nota 2), consiste precisamente en la confianza que el hombre tiene en sí mismo en cuanto hombre. Por tanto, en principio, en sus facultades.

el fondo se trata, si mi interpretación no yerra, de algo similar en sentido absoluto. En ambos casos, una apariencia cuestionable engendra incertidumbre, que la inteligencia resuelve. El teatro de Racine, fundado en Razón, y el teatro de Lope y de sus seguidores, o la novela picaresca, fundados en Ingenio, nacen de una estructura anímica única, según creo ver. Son variantes de idéntico sistema. Son, esencialmente, la misma cosa. El pícaro de las narraciones o el galán de las comedias revelan un «cartesianismo» tan agudo como el de Descartes, sólo que en versión hispánica.

El pesimismo del siglo XVII se nos aparece así como el primer movimiento de un compás que tiene dos tiempos, el segundo de los cuales consiste en algo sumamente positivo: fe en la humana inteligencia, amplia confianza en ella. La excelencia del mundo y del pójimo no se nos entrega al nacer como regalo de un hada madrina; el Bien no es un dato natural y *a priori* (tal en el renacimiento [11]), sino una conquista a la que nos debemos, pero una conquista asequible y congruente a nuestras fuerzas y capacidades. El hombre no vive en un paraíso al que pueda acceder con sólo abandonarse a su naturaleza; pero, por lo mismo, no queda en él enajenado, irresponsable y preso. Y al tener que esforzarse, y en esa medida y término, se responsabiliza y desaliena. La consecuencia es clara: el individualismo crece en la misma dosis en que crece la racionalista desalienación. Y al aumentar el individualismo, aumenta la necesidad de destacarse sobre el vulgo, distinguirse de él, la necesidad de ser original. Y como, por otra parte, ya no opera aquella adoración por la naturaleza que durante el renacimiento retenía la plu-

---

[11] Recuérdese (véase la pág. 207, t. II) que en el Renacimiento se consideraba que la naturaleza era «buena, bella y verdadera». En consecuencia, bastaba dejarse arrastrar por lo natural para conseguir el bien.

ma del escritor en los márgenes de un decir aproximadamente comunal, será hacedero ahora salirse y levantarse por encima de ese decir a fin de buscar en sus supremas exterioridades la fuerte distinción del alma impar. La literatura ahora, al permitirse el artificio, amplía con fuerza el campo en el que puede trabajar el individualista y su gusto por lo insólito y peculiar. Todo, incluido el aristocratismo de la época, producto, sobre todo, de causas sociales [12], conduce,

[12] Por tratarse en este caso de materia ya conocida, me he permitido en el texto despachar con tan ligera alusión un asunto que es harto grave. La literatura de una época, en efecto, se relaciona con la literatura de otra época anterior, y con su ciencia, etc., pero también, y con carácter más radical, se relaciona y resulta ser expresión de la sociedad del momento. No es éste el lugar para desarrollar a fondo y con la debida corrección en qué consistan esas correspondencias entre literatura y sociedad, pero sí diré, aun incurriendo en una exposición muy deficiente de mi pensamiento, que de ningún modo estoy conforme con las ideas al respecto que hoy pasan por dogmas entre muchos teóricos del arte. Hay quienes piensan que todas y cada una de las características estéticas de un tiempo determinado han de tener explicación social, no sólo en su conjunto, sino también miembro a miembro. La falsedad de este principio suele falsificar de raíz, en mi criterio, muchos tratados, por otra parte útiles e interesantes, dedicados al tema. A mi entender, la conexión sociedad-arte se produce, sin duda; pero de modo necesario y esencial sólo en cuanto al núcleo de la cosmovisión que cada instante artístico expresa. El resto de las características de época, manifestadas por el arte, son consecuencia de ese núcleo, intuición o foco irradiante. Ahora bien: esos elementos que, *en principio,* sólo derivan de tal centro cosmovisionario han de ser *tolerables* para la sociedad y además el modo de ser de la sociedad puede *alentar* su aparición, ya que ningún elemento cosmovisionario es obligatorio, sino sólo *probable.* De ahí que algunos de ellos se ajusten con tanta precisión al molde social que llegan a producirnos la impresión ilusoria de ser directas emanaciones suyas, cuando, en verdad, sólo lo son, en lo esencial, indirectas. Esto explica el error de tantos teóricos que al ver engañosamente confirmada su tesis en algunos puntos, se ciegan para los otros que no la confirman. Pues hay rasgos artísticos que muestran a las claras su exclusiva procedencia de la intuición primaria. Tales rasgos no tienen, pues, otra referencia al estado de la sociedad que, por un lado, no resultar

pues, a lo mismo: a que en el siglo XVII el asentimiento exija un grado de originalidad mucho más alto que en la época precedente.

---

intolerables para éste; y por otro, ser fruto de la expansión del centro cosmovisionario, que, a su vez, se implanta, él sí, socialmente.

Hecha esta aclaración, aunque precipitada e insuficiente, pasemos a examinar, en brevísimo apunte, lo que se sabe acerca de los motivos sociales del aristocratismo del Seiscientos.

La idea maquiavélica de la «razón de estado» se desarrolla y justifica en Bodino. Igual que en Copérnico el universo es infinito, y al propio tiempo unitario, el poder estatal, según este tratadista, ha de ser unitario y sin límites. El concepto de supremacía y soberanía del estado se fija así como nacionalismo declarado y consolidado. Y este nacionalismo que busca la unidad, la encuentra en la mediatización de todos los grupos sociales. Ahora bien: los grupos más poderosos no se dejarían mediatizar si no se les concediese, a costa de los menos poderosos, una mayor preeminencia y vigencia en otro sentido. De ahí que, por un lado, se favorezca al capitalismo (medio, además, para la conquista del mundo, finalidad también, y básica, del estado soberano); y, por otro, a la nobleza, que se ha hecho cortesana. (Alfred Weber, *Historia de la Cultura*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1945, págs. 363-367.) La sociedad europea adquiere de este modo, en su conjunto, un sentido aristocrático, que se refleja en el arte.

Todo ello es cosa sabida, repito; pero, en cambio, nunca, que yo alcance, se ha explicado socialmente la exasperación estética del arte barroco en nuestro país. Se habla, sí, vagamente, de entelequias como raza, extremosidad hispánica, etc., pero nada que pueda tomarse como una consideración seria y al día de tamaño problema. Y es que seriamente sólo cabe, a mi entender, un enfoque social del asunto. Lo más asombroso es que el estudio económico de la España de entonces y sus repercusiones en el plano espiritual sí se ha realizado, y a mi juicio, muy bien. Tanto Carande *(Los banqueros de Carlos V)* como Vicens Vives *(Historia de la economía española)* y Sánchez Albornoz *(España...,* Buenos Aires, 1956) han dicho palabras precisas sobre ello. Pero nadie se ha tomado la molestia de acercar esos conocimientos y conectarlos con los sucesos literarios del siglo XVII. No voy a hacerlo ahora, claro es, más que en síntesis y abreviación. Las guerras de Carlos V y las de Felipe II someten la riqueza española a un proceso de extinción, que alcanza irremediable punto final a la muerte del segundo de estos soberanos. Arruinada la banca, extingui-

LA ORIGINALIDAD EN EL NEOCLASICISMO

Individualismo y sentido de la originalidad son, por tanto, términos que, en principio, correlacionan con rigurosa precisión, aunque secundariamente circunstancias especiales

---

dos industria y comercio, empobrecidos los particulares, el país se dispone a vivir del favor regio o aristocrático. La no muy nutrida burguesía que existía aún en la primera mitad del siglo XVI desaparece con ello. Sólo queda, de un lado, la nobleza, y de otro, frisando anómalamente con la nobleza, el pueblo. Ninguna capa social se interpone entre esas dos estratificaciones extremas, puestas en situación de contacto e influjo forzoso. Y ocurre que en esas circunstancias se reafirma con vigor una peculiaridad de la Edad Media española que no había dejado de tener notables repercusiones psicológicas. Me refiero al fenómeno, señalado por Sánchez Albornoz (libro citado, página 613, I), de la simbiosis medieval nobleza-pueblo. Recordemos la tesis de este autor. Mientras en esa época la baja nobleza del resto de Europa se educa aristocráticamente en los castillos, a los que no llegan efluvios populares, los hidalgos españoles se educan en las villas, codo a codo con las gentes de condición plebeya, que los contaminan de sus maneras de sentir y de expresar la vida. Pero el influjo no es unilateral, sino recíproco. El pueblo populariza a los hidalgos, pero los hidalgos, a su vez, «hidalguizan» al pueblo. Y es este último hecho el que ahora nos importa. El pueblo español es, por ello, de entre los europeos el más «noble». Sus ideales, sin dejar de ser los propios de su modesta condición, vienen a coincidir, en algunas líneas esenciales, con los que caracterizan a las clases elevadas: sentido de la «honra», desprendimiento económico, orgullo, etc. A ello contribuyó con fuerza la inexistencia, durante la Edad Media hispánica, de una burguesía de suficiente entidad y prestigio que hubiere podido aislar al pueblo del contagio aristocrático, proponiéndole incitaciones más en consonancia con su modo de ser. Pues el hombre se diferencia del animal en que no sólo quiere vivir, sino vivir mejor. De ahí, añadamos nosotros, que tienda a imitar cuantas perfecciones vislumbre como asequibles y cercanas. Si en España se hubiese dado una burguesía abundante y situada estratégicamente en posiciones de mando como ocurrió pronto en las otras partes de Europa, los villanos se habrían orientado hacia ella, dejándose influir por sus actitudes e ideales, de relativa proximidad a los suyos propios, desatendiendo, en cambio, como extraños y remotos, el orden y programa de vida señoriales.

puedan romper la correspondencia primaria. Así ocurre en el siglo XVIII, que siendo más individualista que el XVII, es, en cambio, menos anhelante de singularidades. Advirtamos de entrada que el individualismo de la época, aunque mayor que antes, aparece disfrazado, porque, al tratarse de un período radicalmente racional, y siendo, como es, la razón esencialmente universalista, asomarán en el horizonte conceptos que sitúan al hombre en su dimensión social, colectiva: el concepto de «igualdad», por ejemplo, o el de «fraternidad». Ello «enmascara», repito, el individualismo, cuya genial pujanza se traiciona ampliamente [13], sin embargo, no

Pero la burguesía española, estadísticamente poco numerosa, careció de poder social y no pudo tampoco ejercer una fuerte atracción sobre el pueblo, que veía en la lucha contra el moro un modo más rápido y prestigioso de medro personal. Hizo suyos, pues, hasta cierto punto, algunos de los esquemas vitales propios de la aristocracia. Los sucesos económicos que se producen a lo largo del siglo XVI sólo vienen, pues, a consumar y reforzar una actitud vieja ya de siglos. Podemos decir entonces que en el siglo XVII no hay en España otras directrices que las señoriales. Pero ocurre que el barroco es esencialmente aristocratismo. Acentuar el aristocratismo en cuanto a lo social significa, por consiguiente, acentuar el barroquismo en cuanto a lo literario y artístico. Tal lo que, a nuestro juicio, sucedió en nuestro país.

[13] Síntoma de ello es la aparición de la filosofía de Kant, cuyo subjetivismo ha avanzado ya mucho con respecto al de Descartes, al hacerse nada menos que «reformista» del mundo desde su «razón práctica», por otra parte, la única auténtica. El mundo ha de adaptarse a la razón en un «debe ser» en vez de lo contrario. La subjetividad avasalla al objeto y se le impone. Ortega, que ha señalado el fenómeno (O. C., IV, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1951, pág. 46), lo achaca al germanismo del autor. Sin contradecir de plano tal aserto, me atrevería a decir que el descubrimiento de Kant fue posible no sólo (y no tanto) por el hecho de haber nacido este filósofo en Alemania, sino por el hecho, a mi entender más decisivo, de haber nacido en una fecha en que la sociedad europea, a causa de motivos que inmediatamente diré, se hallaba en posesión de una suficiente graduación individualista. No puede ser mayor la congruencia de Kant con su época. Para hacerla notar con bulto en una de sus sintomáticas face-

sólo en la noción de «libertad», tan en boga, sino también en el violento criticismo de entonces. ¿Pues qué es adoptar una postura crítica sino confiar en el valor del propio juicio y de la propia capacidad? Ahora bien: al ser igualitario y fraterno, el período buscará lo que une y no lo que separa.

---

tas, he apodado de «reformista» a la famosa «razón práctica». En el fondo, el «reformismo» social del siglo XVIII y el «reformismo» de muy otra índole, inherente a la subjetividad kantiana, responden a un mismo modo de estar situado y ser el hombre de entonces. Conviene que, al menos en esta nota, dejemos constancia de cómo se produjo ese más elevado individualismo dieciochesco.

El acrecentamiento individualista en el siglo XVIII resulta, creo, en postrer esquematización, del feliz ayuntamiento de una teoría científica, la de Newton, y de un ambiente social de signo optimista (el formado por la política de equilibrio europeo, que, dentro de un complejo de situaciones nuevas, se inicia en Guillermo de Orange). La teoría de Newton nos ofrece un mundo cuya armonía posee carácter autónomo. Una vez puestas en movimiento, las fuerzas de atracción y repulsión entre las masas juegan solas, compensándose entre sí y produciendo un universo en dinámico equilibrio. Por otra parte, la política que hemos dicho, orientada hacia el contrapeso de los poderes europeos, al disminuir el número y la importancia de las guerras, aclara, como dice Weber *(op. cit.*, págs. 387-388), el horizonte internacional y serena las almas, contribuyendo a la creación de un ambiente optimista, que favoreció la posibilidad de que cierto esquema de la teoría newtoniana se proyectase fuera de su contorno científico hacia otras esferas: la esfera política y, sobre todo, la esfera moral.

Lo que pasaba en el Cosmos fue visto como gigantesca ejemplificación de algo más vasto y genérico. Igual que los astros confiados a su propio impulso creaban la armonía, así habría de suceder en el orbe social si se abandonaba la vida igualmente a su impulso propio (Weber, *op. cit.*, págs. 389-390). No había, en consecuencia, que intervenir desde el Estado en el juego de las fuerzas rivales. Ellas solas, al producirse libremente, suscitarían el bienestar. La mejor economía sería aquella que descartase más la intervención del estado y permitiese la lucha de los encontrados intereses, cuyo balance final forzosamente tendría que ser bueno (doctrina del *laissez faire).* En el campo de lo espiritual ocurriría lo mismo. El amor propio es siempre inteligente —se piensa a la sazón—, y puesto que el hombre es un animal social, mi interés ha de coincidir con el del prójimo. No haré nada últimamente malo para éste, ya que ello repercutiría sobre mí. Aban-

El aristocratismo del siglo XVII quedará sustituido por su opuesto, la «divulgación». Epítomes, compendios, resúmenes y hasta «catecismos» de las ideas «filosóficas» querrán llevar a todos el conocimiento científico [14], y este impulso se expresará por modo mayor en la famosa *Enciclopedia.* Como puede fácilmente colegirse, el ansia de distinción y originalidad que aquejaba al barroco no puede repetirse ahora. El asentimiento, para darse con plenitud, no precisará ya, como en aquel otro tiempo, de lo inaudito. Estamos en una época que no busca la gran novedad, sino la gran perfección, entendiendo esta última palabra en sentido racionalista. Desde el punto de vista de la razón había que ser impecable, y para conseguirlo, nada mejor que imitar un dechado de la antigüedad clásica. Pero imitar es lo opuesto a innovar. El neoclasicismo vive o cree vivir artísticamente en las cercanías de lo ya hecho, excluyendo la radical innovación. El neoclasicismo en estética no es revolucionario.

Acabamos de afirmar algo que nos sitúa en pleno conflicto. ¿Cómo es posible que un período tan innovador en ideas, creencias, costumbres, usos, actitudes, etc., lo sea tan poco en el nivel estrictamente artístico? O, traducido a otro plano, ¿cómo es posible que una época que ha repudiado el argumento de autoridad en todos los aspectos conserve su validez, y aun lo incremente, en lo que toca a la literatura?

---

donar a sus anchas la actuación egoísta será, pues, parodójicamente, contribuir al altruismo y la concordia que ese egoísmo conlleva.

El hombre queda libre para «hacer lo que quiera», y su individualismo, que se relaciona siempre con la sensación de libertad y responsabilización que el hombre tenga, no halla, en ese sentido, obstáculo alguno. De ahí su mayor intensidad.

[14] Véase Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, traducción de Julián Marías, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1946, páginas 196 y sigs.

La culpa de esa contradicción, vivida al parecer sin inconveniente por el neoclasicismo, hemos de atribuirla a la dirección divergente en que irremediablemente ha de moverse la razón, sustancia del espíritu dieciochesco, según actúe sobre materia idónea o sobre materia que no se le adecúa, o sólo se le adecúa inesencialmente. La actividad racional lleva de suyo a una postura crítica, y, por tanto, en principio, al repudio del argumento de autoridad no sólo en su sentido más estrecho, sino en su sentido más ancho, ya que se repelen tanto la autoridad de individuos como la autoridad de vigencias sociales (costumbres, usos, etc.), cuando, analizadas por el intelecto, éstas resulten insensatas. Pero ocurre que, en literatura, la autoridad (de ciertos modelos grecolatinos, por un lado; de ciertos tratadistas, por otro) nunca tuvo tanto prestigio como ahora. Aristóteles, cuya *Física* no es ya inapelable, sigue poseyendo carácter concluyente cuando habla desde su *Poética.* De otra parte, la *Eneida,* por ejemplo, es mirada como prototipo al que era preciso acercarse si se deseaba escribir un buen poema épico [15]. ¿Por qué tales incongruencias y despropósitos? ¿Son, en efecto y de veras, despropósitos, incongruencias? Lejos de eso, el repudio de lo autoritario en un caso, y su aceptación en el otro, se originan en el mismo motivo, con lo que la paradoja se resuelve. La libertad, concebida ya por la mente neoclásica en términos políticos y científicos, no se piensa aún en términos estéticos y literarios, precisamente porque el racionalismo, que impulsaba hacia la libertad en el primer sentido, la prohibía en el segundo. Había que practicar un arte racional, y ello significaba un arte según reglas abstractas, que Aristóteles y Horacio habían formulado (lo que

---

[15] Carta de Juan Meléndez Valdés a Jovellanos del 3-8-1776 (BAE, *Poetas líricos del siglo XVIII,* tomo II, Madrid, 1952, pág. 75).

les confiere «autoridad») a partir, claro es, de ciertas obras (que pasan así a la categoría de dechados). Como se ve, un impulso único —racionalismo— es el causante de efectos antagónicos, que, en consecuencia, pueden convivir pacíficamente, sin agredirse, ni aniquilarse mutuamente, en el interior de un mismo espíritu.

LA ORIGINALIDAD EN EL ROMANTICISMO Y EN LA ÉPOCA «CONTEMPORÁNEA»

Las cosas cambiarán radicalmente al llegar el romanticismo, puesto que en la nueva época se habrán levantado los frenos que retenían toda posibilidad neoclásica de gran originalidad. Un individualismo más alto y, por consiguiente, más impetuoso, fruto de razones que en seguida examinaremos, vendrá a romper el sortilegio inhibitorio del período anterior: autoridad y reglas, lo mismo que el concepto de imitación desaparecerán para siempre. Hecho tan importante requiere un examen atento.

Debemos retroceder por un instante en nuestra exposición. Hemos visto entre los siglos XIV y XVII, ambos inclusive, el empuje ascensional del hombre a la conquista de sí mismo y de su propia conciencia personal. Añadamos que ello trae como resultado la secularización, humanización y racionalización de la cultura. Pese a todo eso, la pujanza individualista se manifestaba todavía con relativa mesura y ponderación, ya que su desenvolvimiento estaba como puesto también a relativo ritmo lento por la concepción nobiliaria, que la sociedad seguía teniendo, aunque de otro modo, de sí misma, y por la fe religiosa, muy intensa aún. El final del siglo XVII y, sobre todo, el XVIII serán los encargados de acabar con tales retraimientos, reservas y detenciones, y, en efecto, su temperamento crítico se empleó a fondo en el

descrédito de la religión y de la aristocracia, como es de sobra conocido. El espectacular proceso que venía pugnando desde la Alta Edad Media va así acelerándose. Se habla ya de «libertad» en un diapasón sospechosamente revolucionario y explosivo del que esta palabra carecía con anterioridad. La posterior popularización de las liberadoras ideas dieciochescas, principalmente a través de la Revolución francesa, va a deshacer los últimos obstáculos al desarrollo del individualismo, que, para colmo, recibe poderoso incremento a consecuencia de otra diferente revolución, no menos aparatosa que la que derribó el antiguo régimen francés, pero iniciada con unos treinta años de antelación: la Revolución industrial, que confirma la confianza que el hombre tenía ya en sus propias fuerzas y sobre todo la confianza en lo que sería capaz de hacer hacia el futuro: «progresismo».

Así, pues, liberado a la sazón el hombre de ataduras clericales y aristocráticas y lleno de fe en sí mismo, el individualismo llega a una de sus últimas cimas: movimiento romántico. Y como los motivos que habían llevado a esa situación no desaparecieron, sino que, al contrario, se intensificaron a lo largo de los siglos XIX y XX, no es pasmoso que tal individualismo fuese subiendo los últimos tramos de una escalinata. Pues, además, a las razones apuntadas vinieron a sumarse otras dos, que, a mi juicio, agudizaron definitivamente la importancia del yo en la doble época de que hablamos: en primer lugar, el desdén tan notable y notado que el artista empieza a sentir en esas fechas por su propia clase social, la burguesía, y, en consecuencia, por los «deberes» que ella supone. El artista siempre puso en primer término el espíritu, y la mediocridad materialista de que ahora más que nunca daba pruebas abundantes la clase social mencionada acabó indignando a sus representantes estéticos, que repudiaron así su concepción de la vida y se situaron inten-

cionalmente por encima de ella, libres, por tanto, de una de las últimas ligaduras que podrían, en principio, impedirles tocar la cumbre suprema del individualismo, con sus consecuencias en lo que concierne a la originalidad artística. En segundo lugar, aumenta el invidualismo, a mi entender, la desalienación o responsabilización con que en esta nueva época el hombre vive la idea de «progreso». Si se progresa fatalmente, el progreso no resulta propiamente merecido: no es fruto de una responsabilidad, que pueda aumentar nuestra confianza en nosotros mismos (eso y no otra cosa es el individualismo). La idea de progreso, en ese sentido, de irremediabilidad, había nacido de la idea de «razón» como naturaleza. Si la razón es natural la usaremos en todo momento y además siempre bien, y por tanto el progreso se convertirá en forzoso. Pero desde Dilthey, la idea de naturaleza fija se abandona: el hombre no tiene naturaleza, sino historia. Lo que importa no es lo que se tiene sino lo que con ello se hace. La razón, en consecuencia, podrá no usarse o usarse mal. El progreso ya no es una fatalidad: depende del empleo que demos a nuestras facultades racionales. Consecuencia: a fines del siglo XIX, todo progreso, liberado de la noción de irresponsabilidad, se siente como un «mérito» y contribuye con una fuerza mayor al aumento del sentimiento individualista.

Una última cuestión, no obstante, se nos ocurre. ¿A qué se debe que las nociones de «fraternidad» y de «igualdad», que no sólo perduran posteriormente a su aparición en el siglo XVIII, sino que ocupan ahora más espacio que antes en el alma del hombre, no sofrenen y apacigüen, como solían, el frenesí de diferenciación que va a caracterizar a los escritores románticos y más aún a los contemporáneos? ¿Por qué ya no una literatura racional, con su secuela de autoridades y reglas?

Todo individualismo es una fuerza que acomete las paredes-límite del hombre, aquellas que prohiben a éste desarrollarse plenamente, llenar hasta el rebose su posibilidad de libertad, responsabilización y decisión personales. Esas masas de constricción, presión y alienación van derribándose en proporción a su diferente capacidad de resistencia según se ejerce sobre ellas un poder progresivo. Primero caen los muros más endebles; luego otros que lo son menos; al fin, los más recios y consolidados. Así, un individualismo adolescente aún (el renacentista) destruirá la concepción teocéntrico-señorial del mundo y hará asomar (ya en el siglo XVI) el antropocéntrico racionalismo, que cada vez se fortificará más (entre los siglos XVI y XVIII); si el adolescente se hace joven (romanticismo), las imposiciones lógicas, en sus aspectos menos rigurosos, cederán también; y, por último, si el joven entra en la madurez de su energía (época «contemporánea»), acabará asimismo destruyendo lados más sólidos de tales imposiciones racionales [16]. Nótese, pues, la aparente paradoja: la energía individualista, cuando no es aún muy intensa, se resuelve en racionalismo, puesto que sólo tiene vigor para arruinar la concepción teocéntrica, que imposibilitaba al hombre centrarse en su ser y facultad intelectiva. Pero esa misma facultad, que ahora aparece como liberación del absorbente mundo religioso, se constituye, a su vez, en cuanto a sus imperativas rigideces lógicas, en calidad de opresión fortísima que avasalla una ulterior expansión de aquella energía individualista de que hablamos. Pero ésta llega a ser tan fuerte, que se dispara con éxito incluso contra tales rigi-

[16] Las relaciones entre el individualismo ya fuertemente subjetivista del período contemporáneo y el irracionalismo ya verbal (y en general de la «materia» artística) propio de ese mismo período, pueden verse explicadas desde otra perspectiva en las págs. 230-231 del tomo I de este libro.

deces e imperaciones. Los moldes lógicos se rompen, y únicamente permanecen sus indispensables restos, más como servidores de la comunicabilidad estética que como tiranos y dueños del artista. En suma y más concisamente: el individualismo en pequeñas dosis engendra racionalismo [17]; en dosis máximas, irracionalismo. Comprendemos ahora que el individualismo del segundo tipo, aparecido a fines del siglo XVIII, aniquile a la Razón, que hasta entonces había ocupado desalojadoramente el ámbito cultural. Pero al contraerse y desaparecer el cuerpo de la Razón, se contrae y desaparece con él su inmanente universalismo. Ahora bien: este universalismo absorbido y al fin evaporado no podrá contagiar e impregnar de su esencia generalizante, desde esa fecha, los conceptos de «fraternidad» e «igualdad», con lo que éstos pierden así su condición unitativa y transitiva, no sirviendo ya para proporcionar al artista un talante social e implantarlo e integrarlo en el seno de la colectividad. Por el contrario, esas nociones, al popularizarse convertidas en sentimientos, serán utilizadas en un sentido de cierta manera inverso al anterior, pues se usarán para que aquel artista no se sienta impresionado y como retraído por la importancia de la jerarquía de clases; concretamente, de la clase aristocrática, que es la única que se halla por encima de la suya burguesa. De este modo, le es posible al literato quedar fascinado en su propia subjetividad y atenerse a sí mismo. No habrá, en consecuencia, por ese lado, inconveniente alguno, y sí lo opuesto, para escribir de un modo marcadamente personal.

---

17 En cuanto que individualismo es tanto como confianza en mí mismo, considerado como hombre, y por consiguiente, confianza en mis dotes humanas, entre las que se halla, muy en primer término, la razón.

De otra parte, al hacer mutis el racionalismo del escenario estético, hará mutis también, y para siempre, la necesidad de un arte según preceptos, pautas, autoridades y dechados. Si unimos esto a lo dicho antes y a lo que inmediatamente añadiremos, se nos pone en diáfana comprensión la alta plenitud a que llega ahora la exigencia de originalidad. Pues la originalidad posee en este instante un campo más abierto donde desarrollarse, gracias a las posibilidades que el irracionalismo abre a la libertad creadora. No es lo mismo escribir bajo la férrea dictadura lógica que escribir sin tener que atenerse a esos dictados. Debemos agregar, a fin de completar nuestro cuadro, que ese irracionalismo liberador hubiera sido imposible de no haber mediado previamente el rompimiento de relaciones amistosas entre el artista y su propia clase social, tal como hace un instante señalé. Después de ese divorcio se hacía innecesario hacerse inteligible para la multitud «municipal y espesa» [18] de los vulgares «filisteos». Y en tal situación resultaba hacedera la composición de obras que no se dirigían a ninguna clase social, sino a un minoritario público de iniciados que eran, de hecho, los propios artistas o sus allegados espirituales más próximos. Pero al desentenderse del gran público, y aun del módico público que posee en potencia sensibilidad para el arte, el poeta pudo entregarse de lleno a un tipo de escritura irracionalista, que, como hemos dicho ya, el individualismo llevaba consigo en forma de posibilidad, pero cuyo desenvolvimiento hubiera sido sofocado por una audiencia menos alerta y ágil que la depurada a la que ahora se destinaba el envío estético.

Con todo ello, una nueva época se había inaugurado. La edad de la gran originalidad, en su sentido más fuerte, so-

---

[18] Palabras significativamente desdeñosas del «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», de Rubén Darío.

brevino al fin. Y como consecuencia, el asentimiento comenzó a no darse del todo sin el previo cumplimiento de tan audaz y arduo requisito. Tal lo que al principio hemos empezado por sentar.

CAMBIOS DE GUSTO Y LEY DEL ASENTIMIENTO

Como conclusión de cuanto hemos dicho en este capítulo y en el precedente, se nos impone la idea de que los sucesivos cambios de gusto, en que se articula la historia del arte, han de ser interpretados en su relación con el asentimiento. Asentimos a la literatura del presente, pero también, con matices diferenciales, a la del pasado, desde nuestro gusto de hoy, que se halla vinculado a una determinada visión del mundo: precisamente, la del momento que vivimos. La cosa, sin embargo, no es simple. De un lado, otorgamos nuestra aquiescencia a la literatura pretérita de un modo más o menos sofrenado, según nos sintamos más o menos vitalmente interesados en contradecirla. Y claro está que, en igualdad de condiciones, nuestra vida se muestra más polémica con respecto a nuestros padres que en lo relativo a nuestros abuelos; y más en lo tocante al siglo XIX que en lo que atañe al XVII, que nos coge mucho más lejos. Y menos aún podrán ser un estorbo para nosotros, por ejemplo, los siglos anteriores a Cristo. Y así, gentes a quienes molesta, y consiguientemente asienten poco o nada, diríamos nosotros, al honor de la comedia española, dejan de sentirse defraudadas, como observa Menéndez Pidal [19], en lo que atañe a la presencia del *fatum* en la tragedia griega, que tiene sentido muy semejante. El disentimiento o la penuria aquiescente en

[19] Ramón Menéndez Pidal, «Del honor en el teatro español», en *España y su historia*, II, ed. Minotauro, Madrid, 1957, pág. 361.

estos casos «polémicos» son un buen ejemplo de lo que en este libro hemos calificado de «error» (véanse las págs. 45-47). Pero otras veces no hay equivocación en la debilitación de la fuerza con que asentimos. Porque, por otra parte, y en contradicción aparente con lo anterior, al alejarnos en el tiempo, lo que se gana en serenidad de ánimo, *condición indispensable para que el asentimiento se produzca con «corrección»*, se pierde en interés por los correspondientes contenidos que en las viejas obras se plasmaron; contenidos que hoy sólo a través de un esfuerzo imaginativo, en ocasiones penoso, podemos representarnos como «posibles» dentro de un mundo que conocemos tan diferente y discrepante con respecto al que los hizo aparecer. Mas si tales contenidos serían en el mundo de hoy poco verosímiles y únicamente podemos verlos como tales *esforzando* nuestra fantasía, parece natural que asintamos también con *esfuerzo* y, en consecuencia, que nuestra emoción amengüe. En suma: la probabilidad del disentimiento «erróneo» disminuye conforme nos alejamos en el tiempo, al contrario de lo que pasa con el posible disentimiento «correcto», o la pobreza aquiescente de ese mismo tipo, que van en aumento con el paso de los años, al hacerse «*imaginario*» y no «*real*» el asentimiento [20].

De ahí, la «suerte» como ingrediente del desarrollo literario. Hay escritores que la tienen y escritores que carecen de ella. Parece que haber nacido a la literatura en el inicio

[20] Distingo entre un asentimiento *real*, que damos desde nuestra *propia* cosmovisión y en perfecta correspondencia con ella, y un asentimiento *imaginario*, que damos desde la cosmovisión *del poeta* «antiguo» que leemos, *imaginándonos* a nosotros mismos como coetáneos suyos. El que asiente, en tal caso, no soy propiamente yo, sino un personaje que yo me imagino y con el que *ilusoriamente* me identifico. Ahora bien: no es lo mismo una cosa que otra. Nuestra emoción no tiene la misma fuerza, al ser obtenida a través de un asentimiento *imaginario* que al lograrse merced a un asentimiento *real*.

de una era estética, comprensiva de varias centurias, es preferible a incorporarse a las letras en el comienzo de un mero siglo; y esto último mejor que ser el iniciador de una simple época. Y, al revés, nuestra fortuna como escritores será escasa, si en vez de estrenar, liquidamos el gusto preexistente. Pero en la desdicha, como en la dicha, cabe la gradación; y así, pertenecer a las postrimerías de un período muy extenso y abarcador, es pésimo; y no lo es tanto si lo que cerramos es un segmento temporal de menos duración. Según esta ley, Garcilaso, que trajo a España un gusto destinado a vivir tres siglos, fue afortunadísimo; y Quintana, Moratín o Meléndez Valdés, que se manifestaron en los estertores de tal sensibilidad, se nos muestran como, en ese sentido, desgraciados. Quintana, al parecer, dejó de escribir relativamente joven, y lo mismo le ocurrió a Moratín. No me extraña nada, porque el nuevo gusto, cuya llegada ellos tuvieron ocasión de presenciar, era demasiado distinto de aquel en que se formaron para que les fuera posible asimilarlo. Si en vez de asistir, en calidad de últimas víctimas, al entierro monstruoso de una era, hubieran sido protagonistas de un sepelio de menos proporciones, seguramente los muertos hubieran resucitado y hubiésemos tenido acaso un Quintana y un Moratín remozadamente instalados en un tiempo diferente, que, por ser menos discrepante del suyo, los hubiese como embebido sin grave dificultad: tal lo que les ocurrió, significativamente, a muchos de los poetas de la generación de 1927 que, cerca de nosotros, han sabido asimilar a la perfección el espíritu «poscontemporáneo» [21].

---

[21] Véase el apéndice «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea», en este mismo libro.

PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS «DUROS» CON DIVERSAS FORMULACIONES «BLANDAS»

Otra consecuencia sacamos aún de lo dicho en el presente capítulo: la posibilidad de que ciertos procedimientos extrínsecos «duros» tengan diversas formulaciones históricas de tipo «blando». Tal es lo que el análisis de la exigencia de originalidad en las diferentes épocas ha venido a probarnos: en *todos* los momentos («dureza») se necesita sentir que el narrador poemático es «una» persona; pero dentro de eso, puede variar considerablemente («blandura») el grado de tan perentoria demanda. Ahora bien: no sólo la originalidad admite una consideración de este orden: pasa algo similar con la verosimilitud, la relación de arte y moral, etc.

Comencemos por el concepto de «verosimilitud». Es «dura» la necesidad, o procedimiento extrínseco, de que el contenido de la obra de arte resulte «verosímil»; es «blanda», en cambio, la noción misma de lo que sea verosimilitud. El siglo XVIII sólo llama «verosímil» a lo directamente posible y aun a lo directamente probable en la realidad; no ocurre eso ni antes ni después. El romanticismo puso, en efecto, en gran laxitud el concepto de lo verosímil, que el naturalismo posterior volvió a apretar (pero no en el mismo sentido que en el período neoclásico). La aparición de la irracionalidad en el arte supuso, a su vez, una modificación decisiva en la voluble noción: se admiten ya como verosímiles dentro de las obras todos los «disparates», sin sentido lógico alguno (ni directo ni indirecto). Tal admisión se debe a que el lector sabe que lo que el autor pretende comunicarnos no es una significación lógica, sino una significación puramente emocional, simbólica. En la poesía, este cambio ocurrió pronto (ya en unos cuantos poemas de Baudelaire; y luego en Ver-

laine, Rimbaud, Mallarmé, etc.). En el arte dramático, la nueva fórmula no asomará hasta la llegada del teatro del absurdo (Ionesco, Beckett, Adamov, etc.) con sólo algunos antecedentes aislados, como por ejemplo, en cierto modo, Jarry.

El espectador de esta clase de representaciones no debe aplicar a lo que en el escenario contempla el criterio de la verosimilitud naturalista, sino el de la verosimilitud simbólica: no atenderá, pues, a la posibilidad real de los enunciados lógicos (sean estos o no literales), sino a la congruencia y a la posibilidad de las emociones. (Tal es lo que ocurre también en la novela de Kafka). Después del teatro del absurdo, ciertos autores y comediógrafos norteamericanos (Albi, etc.), han introducido otra novedad al respecto: las piezas retornan al realismo, pero sólo parcialmente, ya que dentro de él, se ofrecen, como pequeñas islas de excepción, algunas decisivas escenas de carácter simbólico; pero simbolismo que es *monosémico,* cosa que puede producir algún desconcierto en el espectador desprevenido, que se ve precisado a juzgar los sucesos escénicos desde dos criterios de verosimilitud discrepantes: el realista y el simbólico de esa especie, que es precisamente irrealista, y así, lo que pasa en la obra, se muestra, en principio, como perfectamente hacedero en la realidad: lo juzgamos, pues, con un criterio de verosimilitud realista. Mas, de pronto, surge una situación que desde ese criterio resulta inverosímil. Y es que nos hallamos ahora en pleno símbolo monosémico, que hay que juzgar de otro modo, aplicándole un sistema diferente de pesas y medidas: su verosimilitud es la que le compete, justamente la del símbolo monosémico que en su literalidad (y no hay tampoco, por otra parte, un sentido indirecto lógico que venga a suplir al literal) se manifiesta como infiel a los hechos reales, pues atiende sólo a consideraciones emotivas.

Cien años de soledad, de García Márquez, y otras novelas y cuentos hispanoamericanos y posteriormente a éstos alguna obra española de esa clase, usan, en ciertos instantes, hasta de las «visiones» y de su específica verosimilitud.

La relación entre el arte y la moral posee, asimismo, en este sentido, como adelanté, versatilidad. Es «dura» la existencia de una relación entre moral y arte; es «blando», en cambio, el perfil concreto con que esa relación se configure. La Edad Media concibió, por lo general, el arte con un fuerte didactismo religioso, que ni había tenido aquél en la Antigüedad, ni volvió tampoco a poseer después, en el Renacimiento o en el Barroco. El racionalismo burgués del período neoclásico intensificó la exigencia práctica, mas en sentido secular, haciéndola racionalmente mundana. Desde el romanticismo, como ya vimos, asoma la noción del «arte por el arte», tan liberadora de estos pragmatismos. La segunda posguerra significa, por el contrario, una vuelta al compromiso utilitario, de tinte fuertemente político, o, al menos, social.

El procedimiento extrínseco «duro» de la relación entre moral y arte cristaliza históricamente, pues, en formas distintas de tipo «blando», según van alterándose los respectivos modificantes extrínsecos, las cosmovisiones que en el tiempo se siguen unas a otras. En el capítulo próximo, aunque sólo de paso y dentro de un tema diferente, tendremos ocasión de comprobar que, a su vez, los géneros literarios, que son de suyo «procedimientos extrínsecos duros», admiten en las sucesivas épocas modulaciones estructurales cambiantes, que se nos aparecen, en consecuencia, como dotadas de «blandura».

Capítulo XXVII

INESENCIALIDAD DE LAS DIFERENCIAS ENTRE LOS DISTINTOS GÉNEROS LITERARIOS Y SIGNIFICACIÓN DE ÉSTOS

EL CUENTO, LA NOVELA Y EL TEATRO SON TAMBIÉN «POÉTICOS»

Estamos ya situados adecuadamente para poder recoger y ensanchar una idea a la que hemos llegado hace mucho, en el capítulo II del presente libro. Decíamos allí que lo poético existe también, allende el imaginativo poema, en el lenguaje no imaginativo del comercio idiomático real. Pero si no se define lo poético por la presencia del género literario correspondiente, si éste *(aunque muy importante)* no es *esencial*, tampoco hay ni puede haber diferencia cualitativa entre poesía, novela, cuento y hasta teatro en cuanto teatro leído, ya que todos esos géneros responden a la definición que de poesía hemos dado. Y si esto es así, menos se distinguirán en lo sustancial la poesía épica o, en general, narrativa, y la poesía lírica, etc. Como se ve, por un camino muy otro, y por motivos totalmente dispares e incluso opuestos y, en consecuencia, con otra significación, llegamos a un pensamiento

formalmente (mas sólo formalmente) idéntico al croceano: el idealismo de que parte Croce es, en efecto, lo contrario a nuestros fundamentales asertos.

LA DIFERENCIA ENTRE LOS DISTINTOS GÉNEROS ES SÓLO CUANTITATIVA

La discrepancia entre todos esos géneros es, en el fondo, puramente cuantitativa. No en el sentido con que hemos usado este adjetivo al separar el poema de la poesía existente en el habla coloquial, pues, en tal caso, diferencia cuantitativa significaba diferencia en la cantidad de emoción, o, dicho en términos causales, diferencia en cuanto a la extensión y la profundidad de las intuiciones. El poema, el cuento, etc., al ser todos ellos expresiones imaginarias, no divergen cuantitativamente por ser uno más o menos emocionante que otro, es decir, por poseer intuiciones de diversa amplitud y hondura, sino por distribuirse en ellos de manera *cuantitativamente* no idéntica tres tipos de elementos artísticos: 1.°, los ingredientes narrativos y líricos; 2.°, la protagonización de las composiciones, y 3.°, el sistema de tensiones o intensidades estéticas. Y así, diremos vagamente (y si sólo podemos decirlo de un modo vago ello prueba, sin más, que la diferencia entre los géneros literarios es puramente empírica) que en un poema: 1.°, los ingredientes líricos y puramente subjetivos tienen *más importancia* que en los otros géneros, donde, al revés, lo que predomina es lo narrativo y la objetivización de un mundo[1]; 2.°, el protagonista poemático *suele* coincidir con el narrador, y éste (aunque del

[1] Hegel hablaba ya de que la narración incluía la totalidad de los objetos; el drama, la totalidad de los movimientos. Véase Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, ed. Gredos, Madrid, 1972, págs. 188-191.

modo ilusorio que sabemos) con la persona del «autor», mientras en los géneros restantes esas coincidencias de protagonista, narrador y «autor» no se producen *con la misma frecuencia,* y 3.º, en un poema *esperamos* que la intensidad lírica, iniciada ya en el comienzo de la pieza, no desfallezca en ningún momento de su desarrollo [2]. En cambio, en la novela, sobre todo, pero también en el cuento y en el teatro (si hablo aquí de teatro sólo puedo referirme, vuelvo a decir, al teatro en cuanto leído) se toleran distensiones mucho mayores, especialmente en ciertas zonas, que pueden ser hasta muy amplias. A su vez, el cuento se aleja de la novela y del teatro leído en ciertas notas que, como las anteriores, carecen de sustantividad. Y así, mirando el problema desde fuera, hablaríamos, sin mucha fijeza y seguridad, de número de páginas, al establecer distingos entre novela y cuento; o bien, examinando la cuestión desde su interioridad misma, pero con no menor empirismo, atribuiríamos al cuento la expresión de un período breve y hasta de un sólo instante de la vida humana, mientras habríamos de reservar a la novela, como tarea más propiamente suya, la ocupación con períodos mayores, en un sentido u otro, del humano vivir. A su vez, las obras teatrales se caracterizarían, frente a todos los otros géneros, por la presencia en ellas de elementos puramente dramáticos. Notemos que ninguna de estas peculiaridades, ni las otras que podríamos encontrar, son claras y terminantes, y verdaderamente excluyentes. Pero si esas peculiaridades no definen realmente el objeto al que pertenecen no es por azar: es porque la definición no existe en puridad, más

---

[2] Escrita esa última frase, leo en Ezra Pround («The Art of Poetry», en *Literary Essays of Ezra Pound,* New York, 1954, New Directions) algo muy semejante: «El lenguaje de la prosa tiene una carga de mucha menos intensidad; quizá sea esa la única distinción válida entre prosa y poesía».

que a un nivel estadístico o numérico y de grado, y no de naturaleza. La prueba de ello es que cualesquiera de las notas que pensamos como inherentes al cuento pueden darse, y de hecho se dan, en el poema, la novela o el teatro. Y viceversa, cualesquiera atribuciones que hagamos al poema, o a la novela o al teatro, se hallarían, con distinto grado, representadas en los otros géneros. Y hasta podríamos imaginar la identidad de grado en una cierta cualidad, sin que ocurriera un cambio de esencia en ninguno de los géneros afectados por tal identidad. Y así, un poema no depone su carácter poético por estar dialogado, como en las églogas (Virgilio, Garcilaso, etc.) o en los «Diálogos del conocimiento» de Vicente Aleixandre. O por hacerse incluso completamente narrativo. Ni un cuento deja de ser cuento por dar cauce a efusiones de su autor, etc. Precisamente, nuestro siglo ha vivido como fenómeno típico los trasvasamientos, trasfusiones, promiscuidad y confusión de unos géneros literarios con otros, lo cual demuestra la inesencialidad no sólo de la anterior incontaminación y distanciamiento, sino de los géneros mismos como tales [3]. En España, desde la generación del 98 hasta, por lo menos, 1936, la prosa aprende del verso el gusto por la intensidad y la sensación, considerada en sí propia, y también cosas de mayor especificidad; y desde 1947 hasta nuestros mismos días, opuestamente, la prosa enseña al verso, como pronto llegaremos a establecer, algo más que una actitud general de modestia y naturalidad, reflejadas en

---

[3] En cambio, es esencial la separación de unas artes con respecto a las otras. Y si en el período contemporáneo unas artes se acercan a las otras y parecen contactar y hasta entrecruzarse (poesía que se hace pintura y hasta escultura, o que se hace, por el contrario, música), ese acercamiento y contacto es puramente ilusorio, metafórico y no real. La poesía ni se hace *de verdad* música ni se hace pintura o escultura, en cuanto que sigue utilizando palabras para sus fines específicos, y no colores ni notas musicales.

léxico, giros, temas y desarrollo voluntariamente «prosaicos». De otra parte, la evolución de la novela, desde los grandes maestros del siglo XIX hasta hoy consiste en un progresivo deshielo de la sustancialidad novelesca, tal como ésta podía ser concebida aún, pese a todo, en Marcel Proust.

LOS GÉNEROS LITERARIOS SON MEROS PROCEDIMIENTOS EXTRÍNSECOS QUE NOS PERMITEN ASENTIR A LO «POÉTICO» DE SU CONTENIDO

Pero si hablando en rigor no hay diferencias esenciales entre los distintos géneros literarios, si todos ellos son «poesía», ¿para qué existen esas diferencias inesenciales, *que empíricamente reconocemos como importantísimas,* entre el cuento, la novela, el poema y el teatro? ¿Qué función cumplen, si es que alguna cumplen, como nos lo parece, esos distintos moldeamientos de la expresión?

Para poder responder con toda claridad a tal cuestión creo que lo mejor es examinarla a través de un caso concreto. Tomemos un artículo de Azorín, por ejemplo, «Las nubes», u otro cualquiera de ese tipo. ¿Qué es para nuestra sensibilidad ese trozo de literatura, fuera incluso de la doctrina concreta que profesamos acerca de la esencial inexistencia de los géneros? Sin duda, «Las nubes» es para nosotros, hasta en esas circunstancias, *poesía,* pues que nos produce una emoción que reconocemos de manera inmediata como en todo idéntica a la que la poesía-género literario (el «poema») suscita. Esta constatación y respuesta las hemos hecho y dado tras haber leído «Las nubes» como artículo en prosa, con todo lo que eso psicológicamente comporta. Ahora bien: llegados a tan nítida conclusión, hacemos una nueva experiencia, que consiste en releer el mismo trabajo, pero no

como tal «artículo», sino como el «poema» que, al parecer, ese artículo es. O, para que el experimento resulte más perfecto en su pureza, leemos la pieza azoriniana en cuestión a alguna persona sensible que no la conozca, diciéndole antes que le íbamos a recitar un «poema». ¿Cuál es el resultado ahora? Veamos:

> Calixto y Melibea se casaron —como sabrá el lector si ha leído *La Celestina*— a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín. Se enamoró Calixto de la que después había de ser su mujer un día que entró en la huerta de Melibea, persiguiendo un halcón. Hace de esto dieciocho años. Veintitrés tenía entonces Calixto. Viven ahora marido y mujer en la casa solariega de Melibea; una hija les nació que lleva, como su abuela, el nombre de Alisa. Desde la ancha solana que está a la parte trasera de la casa, se abarca toda la huerta en que Melibea y Calixto pasaban sus dulces coloquios de amor. La casa es ancha y rica...

Observamos, no sin extrañeza, que aquello que era poético escuchado como «artículo», no lo es escuchado como «poema», sin duda porque tal texto decepciona el sistema de nuestras expectaciones, sistema que, a su vez, depende de la idea que nosotros tenemos acerca de lo que es un poema; o con más justeza: acerca de cómo debe ser una estructura poemática.

En efecto: sobre todo hasta la segunda posguerra —en seguida veremos el porqué de esta precisión cronológica—, pero también, de otro modo, después, para que un poema fuese poético, esto es, para que fuese tal poema, precisaba, como requisito indispensable, según dije hace muy poco, la ausencia de solución de continuidad en la tensión estética. El poema debía empezar, desarrollarse y morir en olor de intensidad, aunque dentro de ella cupiesen diferencias y matices entre las distintas zonas. Caso contrario, el asentimien-

to, incluso a las partes mejores, no se otorgaba de modo suficiente, con las consecuencias de grave merma o anulación estética que nos son ya familiares. El artículo de Azorín, recibido en nosotros como poema, tiene una tacha de que carecía cuando recibido como «artículo»: no cumple la condición de tensión sin desfallecimiento que al poema pedimos: repárese en el tono de relato «natural» y sin pretensiones «líricas» del trozo copiado, y téngase en cuenta que, salvo pocos renglones, lo que sigue (cuatro o cinco páginas) es muy semejante. En esas circunstancias, el texto azoriniano es disentido por nosotros, y por eso no llega a hacérsenos poético, opuestamente a lo que sucede cuando ese mismo texto nos lo representamos como artículo; en tal caso, el asentimiento que le concedemos nos permite dar paso libre a nuestras emociones. Pero esto significa, sin vacilación, algo que viene a completar, en dirección diferente, lo que ya habíamos averiguado acerca del género literario poesía con respecto al «lenguaje real», el de la conversación, por ejemplo (véase págs. 68-69, t. I). Examinando ahora el género literario poesía, no sólo desde la perspectiva del lenguaje no imaginario de la conversación, sino también desde la perspectiva del lenguaje imaginario propio de los otros géneros utilizados en la literatura y viendo a cada uno de éstos, a su vez, desde la perspectiva de los demás, llegaremos a conclusiones idénticas. Cada uno de tales géneros literarios es, por lo pronto, un «procedimiento extrínseco», es decir, un medio que, sin saberlo, utiliza el escritor para provocar en los lectores el asentimiento al contenido de la obra: el contenido «poético» de «Las nubes», repito, disentido cuando conceptualizado como «poema», alcanza plena aquiescencia al ser registrado como artículo[4]: y ello en el mismo sentido, pero

[4] En la nota 2 que va al pie de la pág. 66 del t. I hago ver algo

casi al revés de como aquella rima de Bécquer que, con esta misma intención, citábamos en la página 71 del t. I del presente libro:

Si de nuestros agravios en un libro...

la asentíamos como «poema» y la disentíamos como «declaración real» de un enamorado.

VARIACIONES HISTÓRICAS EN NUESTRAS EXIGENCIAS CON RESPECTO A LOS GÉNEROS Y SU REPERCUSIÓN EN EL ASENTIMIENTO

Por lo visto, ni tenía razón d'Alembert al decir: «sólo es bueno en verso lo que sería excelente en prosa», ni la tenía Paul Valéry al hacer la afirmación contraria [5]; frente a ambos autores, vamos comprobando que lo «poético» de una novela, o de un cuento, o de un poema, etc., no aparece o suele no aparecer más que cuando tal significado lo interpretamos respectivamente como «significado de novela», o bien «de cuento», «de poema», etc., pues esa interpretación nos sitúa en una actitud de espera correcta con respecto a lo que va a venir, y por tanto, nos pone en situación de asentimiento. Naturalmente, ello supone en el lector una idea bastante precisa de lo que es y debe ser cada uno de esos moldes literarios, idea que, por su parte, procede de ciertas convicciones nuestras o elementos cosmovisionarios, que en este libro hemos denominado «modificantes extrínsecos». Y como resulta que esas creencias que tenemos sobre la realidad o modificantes extrínsecos varían o pueden variar con el tiem-

semejante: una situación teatral, que sería disentible en el interior de un drama, la asentimos en una farsa.

[5] Paul Valéry, «Questions de poésie», en *Oeuvres*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, págs. 1280 y sigs.

po, variarán en idéntica dirección nuestras ideas sobre los géneros, y, por tanto, nuestras exigencias con respecto a éstos, lo que, en suma, ha de repercutir, sin duda, en el asentimiento que les otorgamos [6] y de rechazo en el grado y el tipo de emoción que nos proporcionen. Como se ve, el procedimiento extrínseco «duro» que es el «género literario» se desmenuza e historiza en una serie de plasmaciones «blandas» [7]. Un poema que ayer no hubiera sido asentido por incumplir las condiciones que desde cierta cosmovisión, a la

---

[6] A diferencia de lo que ocurre en los géneros «literarios», de los que demandamos cosas distintas según sean las distintas épocas, y en oposición al gran artificio que tolera el poema, la naturalidad a que nos sentimos obligados al hablar cotidianamente apenas admite cambios históricos de importancia por tener detrás un modificante extrínseco mucho más permanente e imperecedero. En efecto, no puede morir, por coincidir con la realidad y ser así objetiva, nuestra creencia de que el hablante, en cuanto que habla realmente en las circunstancias prácticas de la vida ordinaria, intenta expresar intuiciones más pobres que las posibles en la literatura, y así no morirá tampoco ni sufrirá modificación sustancial nuestro rechazo, en el diario coloquio, de la gran complicación lingüística (por lo menos hasta cierto punto), que en él, y no en el poema, sería ridiculizable como retórica hinchazón. Aunque, dentro de ello, caben distintos matices en nuestra intolerancia, según sea la índole de la situación real desde la que hablamos. Y así, podemos ser menos «naturales» al pronunciar un discurso académico, o incluso político, que al pedir en la taberna un vaso de vino, o al decirle a la persona que queremos si desea ir al cine con nosotros aquella tarde.

[7] Dicho de manera algo diferente y más extensa: aunque el uso del género literario sea un procedimiento extrínseco «*duro*», o sea, *propio de cualquier época*, la configuración precisa que ese género literario adopte depende del instante histórico en que se está, y se nos ofrece, por tanto, como un procedimiento extrínseco de tipo opuesto al anterior: un procedimiento extrínseco «blando», esto es, en relación exclusiva con un tiempo concreto. Por eso hemos estudiado el caso primero junto a la «adecuación metafórica», «sentimental», «axiológica», etc., mientras ahora estamos considerando aparte el caso segundo, situándolo a continuación de los otros procedimientos extrínsecos de tipo más histórico que hemos visto en los dos capítulos anteriores.

sazón reinante, se exigían a las estructuras poemáticas, será acaso asentido hoy, al imperar (por una mutación en la visión del mundo) otros requisitos, a los que ese poema, en cambio, obedece. Y así, la exigencia de intensidad continua estuvo vigente en su pureza durante mucho tiempo, pero los últimos años nos han hecho ver, a este respecto, una modificación importante. La larga duración de tal demanda se debió a que los elementos cosmovisionarios (o modificante extrínseco) que la justificaban eran «duros», pertenecían a una visión del mundo muy abarcadora y última, y, por consiguiente, de gran resistencia al paso del tiempo, y debemos añadir que por ello tal visión del mundo es muy difícil de precisar como no sea por oposición a la visión del mundo contraria (modificante extrínseco) que, como he insinuado, ha empezado a atenuar no hace demasiados años esa impetración nuestra de intensidad sin descanso (procedimiento extrínseco). Efectivamente, en España vagamente desde los años 40 y a partir de 1947 ya sin vaguedad, y en Inglaterra antes aún, se ha iniciado una verdadera revolución poética, que ha consistido, sobre todo, en un cambio radical a este propósito, como he dicho. Al revés de lo que antes ocurría, un poema puede empezar a la sazón muy a ras de tierra, sin temor a ser, por ese simple hecho, disentido. He aquí el comienzo de *Four Quartets* (Burn Norton), de T. S. Eliot, que parece tomado de un libro de filosofía, como ya notó Vicente Gaos [8]:

> Time present and time past
> are both perhaps present in time future,
> and time future contained in time past.
> If all time is eternally present
> all time is unredeemable.

---

[8] Prólogo a su traducción al castellano de *Four Quartets* en la Colección Adonais, núm. LXXVI-LXXVIII, Madrid, 1951.

What might have been is an abstraction
remaining a perpetual possibility
only in a world of speculation.
What might have been and what has been
point to one end, which is always present[9].

O he aquí el comienzo del poema «La madre», de Dámaso Alonso, que nos da la impresión, no sólo de pertenecer a un contexto de prosa, sino de prosa sin ninguna pretensión de especial calidad, tal como esta última era buscada en otro tiempo por, digamos, Miró, Ortega o Valle-Inclán:

No me digas
que estás llena de arrugas, que estás llena de sueño,
que se te han caído los dientes,
que ya no puedes con tus pobres remos hinchados, deformados por el veneno del reuma.

No importa, madre, no importa.
Tú eres siempre joven,
eres una niña,
tienes once años.
Oh, sí, tú eres para mí eso: una candorosa niña.

En ambos casos, el poema se inicia con una grave distensión, semejante, aunque mucho menos sostenida (10 versos,

---

[9] Traducción literal:

El tiempo presente y el tiempo pasado
están quizá presentes en el tiempo futuro,
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente,
todo tiempo es irredimible.
Lo que pudo haber sido es una abstracción
que permanece como perpetua posibilidad
sólo en un mundo de especulación.
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido
apuntan a un fin, que es siempre presente.

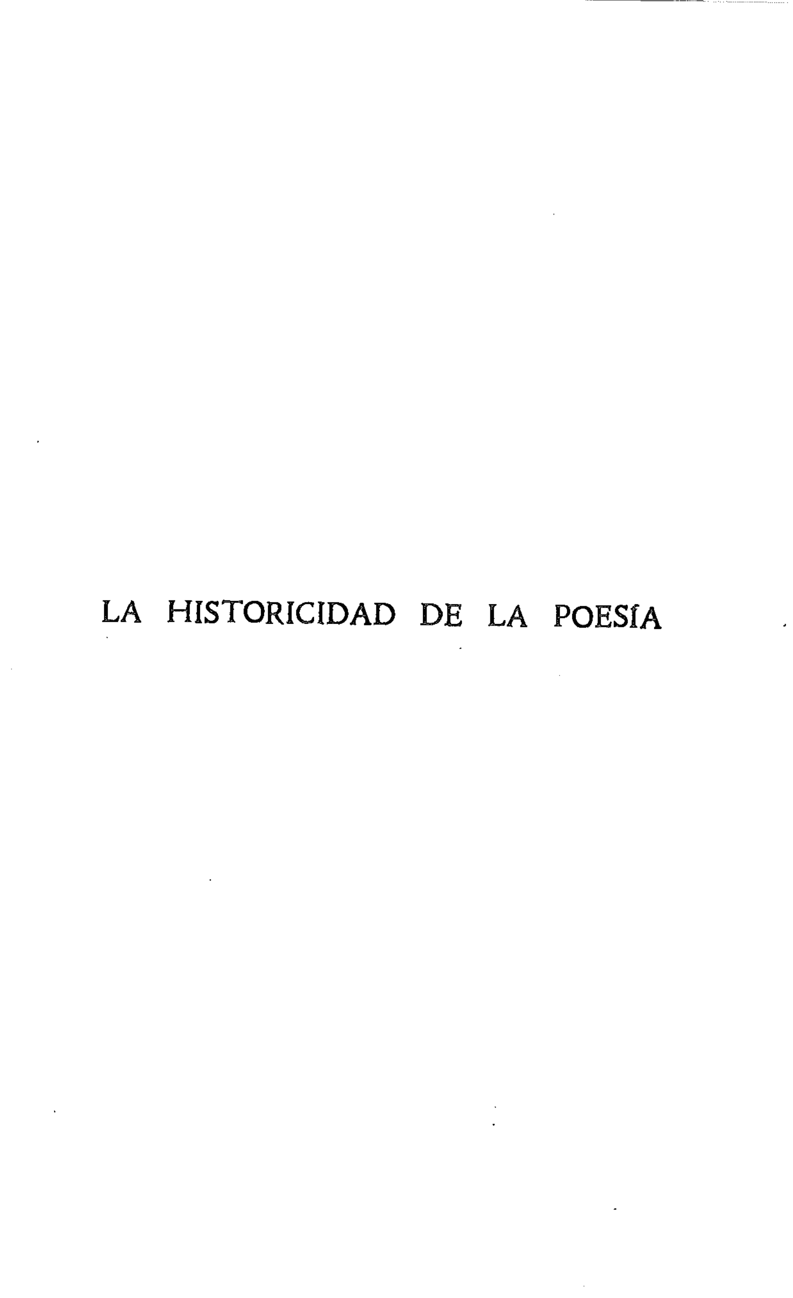
Eliot; 8 versos, Dámaso Alonso), a la que hemos visto ocupando más espacio —casi todo su texto— en el artículo «Las nubes» de Azorín. Llamo distensión al uso de un lenguaje si no por completo «lengua», próximo a la «lengua»; o sea, un lenguaje sin sustituciones o con muy pocas. Insistamos en lo mismo diciendo que ha de admitirse la posibilidad de que un poema se reserve el empleo de la poética emoción sólo en ciertas zonas que denominaríamos principales, lugar donde tienen que producirse, por supuesto, las sustituciones de que hablamos. Las zonas sin relevancia aparente deben asumir, sin embargo, un papel en el interior del poema: la de subordinarse a las principales, estar a su servicio de algún modo, por ejemplo, en calidad de modificantes de posteriores artificios intrínsecos, que son los que propiamente han de conmover nuestra sensibilidad. De lo contrario, por insensatas, serían materias muertas, y se manifestarían, ante todo, como defectos.

Debo agregar que esta utilización de distensiones en el poema (no siempre, aunque sí con más frecuencia, localizadas en su comienzo) es uno de los préstamos con que, como insinué hace un momento, la prosa había beneficiado al verso de los últimos años. La cosmovisión o modificante extrínseco de ese nuevo modo de estructurar el sistema estético de tensiones «poemáticas» lo conocemos ya, pues consiste en la nueva fe que el hombre de hoy tiene en la circunstancialidad de su vivir, o de otro modo, en el carácter de situado que el hombre posee de manera esencial [10], ya que, como dijimos, si ello es así, la sociedad entra a formar parte de nuestro yo, somos, en gran medida, sociedad, y el lenguaje artístico debe reflejar este hecho. Pero el lenguaje propiamente social está

[10] Véase el cap. XVI, págs. 562 y sigs., del t. I, donde intento explicar por el contexto objetivo del mundo actual esa *creencia*, o mejor, ese *sentimiento* del hombre de los últimos decenios.

constituido por lo que en este libro llamamos «lengua»; y por ser la prosa, de entre los medios literarios de expresión, el más cercano a la «lengua», el poema se hará, de muchas maneras «prosaico», y hasta, como hemos dicho, aparecerán en algunos de sus trozos momentos de «lengua» *sensu stricto* o de algo que le es muy vecino. Póngase todo esto en forma negativa y se hallará la explicación o modificante extrínseco del extrínseco procedimiento cronológicamente precedente que hemos llamado «continuidad de la tensión estética».

Aún necesitamos extraer una última conclusión de todo lo dicho. Si las diferencias entre los géneros literarios no son esenciales, pueden desvanecerse en el porvenir mucho más allá de todas las diluciones con que los escritores de los últimos años nos han obsequiado, siempre que una cosmovisión futura, distinta de la nuestra, así lo reclame. Al poema, por ejemplo, le resultaría posible, en años venideros (aunque no parece ser esa, sino la contraria, la previsible evolución en lo inmediato), acercarse al «artículo de Azorín» mucho más de lo que lo ha hecho en los últimos veinte años, y tolerar hasta páginas enteras de distensión que, incluso tan persistente, no tiene, en principio, por qué ser tediosa, como no lo es, ocupe mucho o poco texto, en el cuento o en la novela.



LA HISTORICIDAD DE LA POESÍA

CAPÍTULO XXVIII

LOS SUPUESTOS DE LA POESÍA

MODIFICANTES EXTRÍNSECOS Y SUPUESTOS DE LA POESÍA

Los capítulos anteriores nos han dejado al descubierto que cada uno de los «procedimientos extrínsecos» existe en virtud de un respectivo modificante, al que apellidábamos de igual modo, consistente en una o varias creencias nuestras acerca de la realidad. Subrayemos ahora que esas creencias se comportan como un firme suelo desde el que la dicción poética despega y se levanta; algo, en consecuencia, de que se parte, con lo que se cuenta y que, por ello, no es necesario decir. La expresión lírica, que no dice ese algo, lo subdice, lo dice a la chita callando. Es el reino de lo consabido, y que, por consabido, se silencia y *supone*. Las palabras del poeta, en suma, tienen «supuestos» que les otorgan vida y emoción, pues sin ellos serían experimentadas como inexpresivas o absurdas. El arte es, en definitiva, un *iceberg*, que oculta mucho más de lo que muestra. Al llamar ahora «supuestos» a aquellos elementos que están debajo de la dicción poética (sin explicitación, por tanto), haciéndola posible, nos damos

cuenta de que no se trata de un mero cambio de nombre, mediante el cual llamamos ahora «supuestos» a lo que antes denominábamos «modificantes extrínsecos». Se trata, en verdad, de algo mucho más serio: de una nueva perspectiva, y de mayor amplitud y generosidad que la otra, pues bajo el término «supuestos» cae cuanto ingrediente en cadena es causa tácita de expresividad, cosa que desborda con mucho, y en dos sentidos diferentes, la idea de modificante extrínseco. Quiero decir que los modificantes extrínsecos son «supuestos», pero que esa proposición no sigue conteniendo verdad enunciada al revés. Por lo pronto, los modificantes extrínsecos pueden tener otras arborescencias subterráneas con las que hacia abajo se complican, que son también «supuestos» en segundo, tercer o cuarto grados, etc., pero que, en cambio, ya no son modificantes extrínsecos; y de otra parte, los procedimientos intrínsecos también poseen «supuestos» que les son propios. Y esta segunda especie de «supuestos» se diferencia de la anterior (la de los procedimientos extrínsecos) en una pareja de importantes notas: 1.ª, que no coinciden siempre, ni aun en su zona somera, con los modificantes respectivos, y 2.ª, que no consisten siempre, ni siquiera parcialmente, en convicciones nuestras sobre la vida y las cosas. Y así, a veces, actúan como supuestos de los procedimientos intrínsecos, no contenidos de nuestra psique, sino ciertos modos de funcionar ésta, y aun otras realidades de vario orden.

A riesgo de caer en el vicio de garrulería reiterativa, quiero volver a decir aquí que, frente a esas cualidades de los supuestos que consideramos, los supuestos de los procedimientos extrínsecos se identifican siempre en su estrato más próximo a la superficie expresiva con el modificante respectivo. O sea, en tales casos este tipo de modificantes es el penacho o techo de la serie de los supuestos. Lo cual quiere

expresar que en los procedimientos extrínsecos, si vamos de arriba hacia abajo en busca de supuestos, lo primero con que tropezamos es un supuesto cognoscitivo (bajo el cual puede haber o no otros, ya de clase diversa). Esto no sucede, insisto, más que a veces, en los supuestos de los procedimientos intrínsecos.

CLASIFICACIÓN DE LOS SUPUESTOS

Podemos clasificar los supuestos de varios modos. Uno de ellos es el que acabamos de examinar: supuestos *intrínsecos* y supuestos *extrínsecos*, según que el procedimiento con el que se relacionan sea de un tipo o de otro. Pero cabe clasificarlos no en cuanto a su *relación*, sino en cuanto a su propia *naturaleza*. Clasificación ésta que, si más difícil de trazar con corrección, ha de rendir mayor utilidad desde nuestro punto de vista. Intentémosla, por burda y provisional que resulte. Yo diría que los supuestos de la poesía podrían, en principio, ser divididos en cognoscitivos en sentido estricto, morales, psicológicos, instintivos y de situación y condición humanas (física y metafísica). He adelantado que tal clasificación es tosca, no muy rigurosa y acaso incompleta. Con todo, servirá para entendernos si le agregamos comentarios que precisen nuestras palabras.

SUPUESTOS SITUACIONALES

Hemos hablado, por ejemplo, de «situación». La poesía, en efecto, «supone» en ocasiones una situación del hombre sin la cual aquélla no sería inteligible. Expliquémonos. El hombre posee unas determinadas experiencias y necesidades, una determinada configuración física, unos determinados

sentidos con un limitado radio de acción, un determinado tamaño, vigor, etc.; y esa configuración física o cuerpo y esa espiritualidad que no son cualesquiera, sino precisamente las nuestras, adscritas a un horizonte asimismo preciso de posibilidades e imposibilidades, se hallan colocadas en un mundo preciso también y que *es* para el hombre. Significo con ello que el ser de ese mundo *es* de *ese* mundo, pero sólo en cuanto que el hombre existe[1]. Hay, por ejemplo, montañas enormes y pequeños pajarillos inocentes, teniendo en cuenta que todas esas cualidades (la pequeñez e inocencia de los pajarillos, la enormidad de las montañas) no son calificaciones absolutas, sino, al contrario, relativas, pues hacen relación a lo humano, y sin el hombre no tendrían sentido. El poeta, cuando poetiza, parte de todo eso, y eso queda hundido muy por debajo de su expresión, tapado por ella, de modo que no se ve. Su lugar es tenebroso, imperceptible, como lo es un sótano donde estuviesen las máquinas (de la calefacción, por ejemplo), indispensables a las viviendas superiores, que hacen habitable y cómodo todo el edificio. La función de los supuestos es, en efecto, vivificante, como antes dije, y espiritualmente irrigadora.

No me refiero, pues, a que el poeta hable de la situación en que está. Ello es verdad también, sin duda. El poeta habla muchas veces de esa situación y se queja de ella, la increpa, o, por el contrario, se siente en ella feliz. Pero ahora, al aludir a supuestos situacionales, quiero expresar otra cosa muy diferente, algo de que el poeta no habla, porque de puro evidente sólo lo vive, incluso sin expresa conciencia de ello.

---

[1] Véase Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, en *Obras Completas*, VII, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1961, pág. 117; del mismo autor: *Unas lecciones de Metafísica*, Alianza Editorial, Madrid, 1966; véase igualmente Julián Marías, *Introducción a la Filosofía*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1956, págs. 248-249.

Es una realidad que, soterrada, actúa, sin embargo. Nosotros únicamente conocemos esa actividad suya, la emoción poética que presta a unas palabras; una consecuencia, por tanto, de su ser, pero no su ser, que para ser encontrado y definido precisa el desmonte analítico de su resultado: la expresión del poeta. Pongamos algunos ejemplos. En cierto contexto podríamos leer esta frase:

piafa la realidad,

o esta otra:

realidad: relincho espantoso, queja oscura, milagro,

y sentirlas como poéticas, mientras experimentaríamos como cómica o absurda, también en un concreto ambiente verbal, la siguiente:

la realidad rebuzna.

Se impone comenzar por una aclaración. He querido decir que esas expresiones son, *en principio,* poéticas (las primeras) y cómica (la última), aunque esa cualidad suya *inicial* puede, en un determinado contexto, ser alterada y convertida en su opuesto. En términos más adecuados: a un poeta le cuesta menos esfuerzo hacer que resulte poético «la realidad piafa» que lograr lo mismo con «la realidad rebuzna», porque, en relación con la idea *habitual* de lo que la realidad sea, la primera expresión resulta, *en principio,* poética, resultando la segunda, también *en principio,* cómica. Nuestro análisis partirá, pues, del carácter que llamaríamos *primario* de tales frases, y nuestro intento consistirá precisamente en explicarlo.

¿Cuál será, pues, la razón del diferente efecto expresivo de las mencionadas locuciones? Empecemos por no olvidar que quienes de veras, y no metafóricamente, piafan o relin-

chan son los caballos y quienes de veras rebuznan son los burros. Y ocurre que el caballo está considerado como un animal «noble» y el burro no. Ahora bien: eso de ser «noble» el caballo y no serlo el burro es algo que hace relación al hombre, pues en sí mismos, el caballo o el burro, son indiferentes a esas calificaciones, términos éticos que nada tienen que hacer con el ser de esas bestias (en la suposición de que las bestias o cualquier otra realidad tengan intrínsecamente ser, por separado y fuera de su conexión con una pupila humana que las mire). Pero si para el hombre el caballo *es* «noble», al revés de lo que ocurre con el burro, se debe, simplemente y por lo pronto, al uso que de ellos hace aquél. El caballo supone el caballero, esto es, un personaje aristocrático y de elevadas miras, atento sólo a los supremos ideales; evoca el heroísmo bélico, las banderas y los gallardetes, las trompetas y los lauros que anuncian gloria y cima, torneos, galanuras, refinamientos. El burro es, en cambio, un pobre animal sin prestigio, porque nos hace imaginar de inmediato todo lo opuesto: quien lo monta o lo utiliza es un Sancho Panza cualquiera, una criatura de cortos alcances y atento únicamente a lo que su estameña y su estómago o sus aledaños materiales le dicten; esta bestia es de carga, y se complica así con pesados sacos sucios, con lo mugriento y basto, etc. Sospecho que al oír esto algún lector se habrá formulado ya dos tipos de discretas objeciones: 1.ª, que un burro puede ser muy estimado, y 2.ª, que lo propio acaece con el campesino que lo emplea. Soy de la misma opinión que ese lector, y parto de ella sin que la tesis aquí mantenida tenga por qué alterarse. Enfrentémonos con estos reparos. Los valores, como es sabido, están ordenados jerárquicamente[2]. Pues bien: la jerarquía de valor que concedemos

[2] Véase José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras*

al burro es inferior a la del caballo. A un burro podemos estimarlo, y mucho; pero en un determinado nivel axiológico que es el suyo de burro. Apreciamos, por ejemplo, su carácter «sufrido» y «humilde», «paciente», «honrado», etc. En cambio, el aprecio al caballo se coloca más arriba en la escala, y así hablamos de «brío», «gallardía», «arrogancia», «prestancia» y hasta «valentía» o «lealtad». Pasa aquí algo semejante a lo que, en su esfera, sucede con los hombres: puedo estimar mucho, y aun muchísimo, la «honradez», «laboriosidad», etcétera, de un pintor de pared; pero, en último término, esas cualidades son jerárquicamente inferiores a estas otras que podemos atribuir a un gran artista del pincel: «inteligencia excepcional», «brillantez», «imaginación creadora», etcétera. Nótese que la situación jerárquica del objeto estimable no habla de la *cantidad* de aprecio; pero habla, sin duda, de su *cualidad*, que es más alta cuanto más nos elevamos en la escala. Y eso es justamente lo que interesa al análisis que nos hemos propuesto.

Por tanto, nada importa que el lector tenga incluso mucho cariño a un borriquillo de su propiedad; ni que, de otro lado, sea un hombre de justicia y sepa todo lo honrado, útil, bondadoso y digno que pueda ser y sea con frecuencia un campesino. Añadamos, para salir al paso de otras implicaciones de la objeción segunda, que tampoco importa nada que el lector o el autor se hallen convencidos de hasta qué punto la situación social de una persona pueda ser fruta injusta, lo mismo hacia arriba que hacia abajo, y que hablen de «privilegios inmerecidos» en un caso o de «explotación» en el otro. De todas formas, tengan autor o lector estas o aquellas ideas, se reirán con la frase «la realidad rebuzna», pero

---

Completas, III, 1950, pág. 181; véase también, del mismo autor, *¿Qué son los valores?*, op. cit., VI, Madrid, 1947, pág. 334.

sentirán una poética emoción al oír que «piafa la realidad» o que la realidad es «relincho espantoso, queja oscura». Veamos. Esa situación, según la cual el caballo es «noble» para el hombre, tiene unas causas —las examinadas— que podrían someterse a crítica..., pero siempre que apareciesen como tales en nuestra conciencia. Ahora bien: tales causas son «supuestos», o sea, algo que por definición es previo e imperceptible a la intelección de las frases poéticas y cómicas a las que nos referimos. Se trata de un hecho irracional y, por tanto, inmune a los razonamientos, las ideas, las opiniones políticas, por muy sinceramente que las sustentemos. Es algo más fuerte que todo *eso*, simplemente porque subyace a todo *eso*, de modo que *eso* no lo puede alterar. Resiste al vendaval de nuestra ideología como resiste al viento la raíz de un roble. Lo que sucede, en virtud de lo dicho, es que no otorgamos, en principio, nuestro asentimiento al rebuzno y sí al «piafar» y «relincho» «*de la realidad*». La realidad es algo que juzgamos cosa quizá buena o quizá mala y cruel, terrible, atroz, fuente de tribulación, o bien de dicha, placer y hermosura. Pero en todo caso y *en principio*, la realidad es *seria*. Y como el rebuzno, por lo que ya sabemos, aplicado a la realidad y también *en principio*, no lo es, *no podemos asentirlo por inadecuado*, y asentiremos, en cambio, al piafar, por opuestos motivos que también hemos llegado a deducir, con lo que se producirá un efecto cómico en el primer caso, y un efecto poético en el segundo, según venimos diciendo.

He ahí, pues, cómo lo que denominamos supuestos no se ajusta siempre y del todo a lo que designábamos como modificantes extrínsecos. Pues los modificantes extrínsecos, cuando se diferencian de aquéllos, se sitúan, dijimos, en un estrato más superficial. En el ejemplo que estudiamos, serían modificantes extrínsecos de las expresiones propuestas

nuestra creencia en la nobleza y, por tanto, «seriedad» del caballo (que se corresponde con la «seriedad» de lo real), o bien en la falta de nobleza, es decir, en la situación axiológica inferior del burro y su consecuente falta de «seriedad». Pero más allá, y hacia el fondo de eso, radican los supuestos como un aparato de mayor enredo y calado. Los supuestos llegan siempre al fondo y anclan en él desde el haz mismo del verbo. Y así, el supuesto de nuestra risa en un caso y de nuestra emoción en el otro no consiste sólo en esas creencias, sino también en sus causas, una de las cuales, tal como nuestro análisis determinó, es una mera costumbre humana: usar el caballo de un modo y de otro el burro.

Pero estas y otras muchas costumbres comportan, a su vez, una situación. El hombre que emplea al burro como animal de carga, etc., se sitúa frente al burro en una determinada actitud que consiste en cargarlo. La base última, el término postrero de la serie de supuestos que en este caso hallamos, el decisivo a efectos de nomenclatura, es, pues, situacional, y en un sentido más terminante y absoluto de lo que parece. Pues hay algo más que la mera relación del hombre con unas criaturas irracionales, según la cual aquél las endereza a ciertos fines y no a otros, merced a la naturaleza que a éstas les es respectivamente inherente. Existe también que esa misma naturaleza, aunque objetivamente pertenezca a esos animales, les es conferida, asimismo, por el hombre, al ponerse en contacto con él, ya que se trata de una naturaleza instrumental y, por consiguiente, visiblemente referida a la persona que los usa como instrumentos. Sin el hombre que cabalga (*verbi gratia:* para ir a la guerra), no tendría sentido decir que el caballo tiene naturaleza cabalgable. Caso de que los seres humanos hubieran utilizado a esas bestias en otros menesteres o en ninguno, o de otro modo —algo perfectamente posible—, su «naturaleza», la instru-

mental de hoy, no se daría, con lo que todo el sistema, cuyo ápice es la dicción poética o la cómica de que hablamos, sufriría un trastorno esencial que alteraría sustancialmente y hasta haría desaparecer la expresividad. Se sigue de aquí la historicidad de la poesía, pero dejo para otro capítulo el tratamiento adecuado de tema tan enjundioso.

Por de pronto, nos conviene recoger de manera ordenada los datos que el análisis anterior ha puesto a nuestro alcance. Las frases «la realidad piafa», «la realidad rebuzna», son, en principio y respectivamente, poética y cómica: 1.° Porque la atribución «piafar» o «rebuznar» transmite a su objeto («realidad») la jerarquía axiológica que, previamente, hemos concedido al caballo y al burro, que son los entes verdaderamente piafantes o rebuznadores, con lo que, al existir *adecuación,* asentimos en un caso y no en el otro, por razones contrarias, dado el carácter de seriedad que *normalmente* («sistema de los atributos del objeto») concedemos a lo real. 2.° Pues al caballo lo hemos situado alto en la escala de valores y al burro en posición de inferioridad en esa misma escala. 3.° Ese diferente nivel axiológico se debe al uso a que destinamos cada una de esas bestias, en virtud de la naturaleza que poseen. 4.° Mas resulta que tal naturaleza es también una creación humana, dependiente de una situación en la que el hombre se relaciona de un determinado modo con el caballo y el burro. En suma: el supuesto básico que otorga poesía o comicidad a las frases de nuestro escolio es una situación según la cual, dentro de un mundo muy preciso, donde hay o ha habido, por ejemplo, guerras, torneos, etcétera, y donde el caballo tuvo o tiene empleo heroico o gallardo y asnos que sirven de humilde medio de transporte, el hombre se coloca en una determinada relación, *que hubiera podido ser otra,* con esos animales.

La pormenorizada consideración que antecede nos permitirá ser más breves en otros ejemplos de lo mismo. Tomemos un verso ya investigado desde otra intención:

Tu desnudez se ofrece como un río escapando.

He ahí una imagen visionaria basada en la emoción común de frescor o valiosa vitalidad que la desnudez *(A)* y el «río escapando» *(B)* nos proporcionan. Los elementos a_1, a_2, a_3, ..., de semejanza objetiva (percibidos «irracionalmente», esto es, a un nivel puramente emocional) entre el plano real *A* y el evocado *B*, podrían ser resumidos, decíamos, bajo el nombre de «naturalidad» en cuanto asociada finalmente a «bien». Mas nótese (supuesto) que esa naturalidad y su correspondiente efecto emocional sólo aparecen como tales dentro de una situación histórica del hombre, en que éste utiliza vestidos, pues si anduviese normalmente sin ellos no se nos ocurriría oponer una naturalidad —ir desnudo— a un artificio —ir vestido—. Y en tal caso —posible—, la imagen visionaria carecería de significación, sería absurda y no poética.

No siempre, claro está, la situación fundamental, la que soporta en forma de último supuesto la dicción estética, tiene como principal personaje una costumbre humana. A veces la situación es protagonizada por otras realidades: por ejemplo, el tamaño físico del hombre y su vigor, etc., que proporcionan a éste una impresión determinada de superioridad o inferioridad, según sea la índole del objeto que enfrenta. Cuando un poeta dice (caso *A):*

Águilas como abismos,
como montes altísimos,

o cuando otro afirma (caso *B),* refiriéndose a Dios:

Mi amado, las montañas,

no hay duda de que la emoción de energía *(A)* o grandeza *(B)* que experimentamos se debe a ser las montañas, los montes altísimos, grandiosos en relación con la humana criatura, y ser las águilas muchísimo más fuertes que ella. No se trata, pues, de un hecho absoluto. Desde un punto de vista absoluto, ni la montaña es grande o pequeña ni el águila poderosa o débil. Las esencias «inmensidad de la montaña» y «poder del águila» precisan para existir de otros objetos que sean de formato menor, y más necesariamente, del hombre, y una pupila racional, la del hombre, que establezca la comparación. En consecuencia, son las dimensiones humanas y su mirada inteligente las que hacen grandes a las montañas y vigorosa al águila. El supuesto de nuestra emoción poética en los fragmentos que nos ocupan es, pues, la situación de inferioridad en que nos hallamos frente a tal ave de presa y tal prominencia telúrica. Pues si fuésemos de estatura mayor que la de un monte y de fortaleza superior a la de un águila, los versos transcritos no expresarían nada y nosotros nada sentiríamos ante ellos.

Puntos de contacto tienen con el caso anterior aquellos en que el efecto poético se logra merced al supuesto de que experimentamos una sensación positiva con las nociones de ascenso, altitud y similares, en tanto que ocurre lo contrario con las nociones opuestas. En un pasaje del *Romance sonámbulo* de Lorca leemos:

> Dejadme subir al menos
> hasta las altas barandas;
> ¡dejadme subir!, dejadme
> hasta las verdes barandas.
> Barandales de la luna
> por donde retumba el agua.

Esas «*altas* barandas» en el poema, cuando leído entero, se convierten en símbolo de lo supremamente deseable. ¿Cuál

es el motivo de la asociación «altitud-excelencia» que da base a este instante lírico? Antes de responder a tal pregunta debemos hacer constar la frecuencia del fenómeno en la poesía, y no sólo en ella, según ya dejamos dicho al hablar del dinamismo expresivo de las gradaciones[3]. ¿Cuál es el supuesto en que vienen a coincidir todos los casos en que tal fenómeno se produce? ¿Por qué «subir» es, en consideración inmediata, bueno, y malo, bajar («bajó mucho como artista», «ascendió a coronel»)? Me temo que la explicación que he dado de ese hecho en aquella página y que repetiré aquí subleve el ánimo de algún lector, porque a muchos escandaliza verse reducidos a cuerpo y materia; pero es el caso que, aunque espirituales, también somos criaturas de hueso y de carne, y ello forzosamente ha de configurar la actividad, por noble que sea, de nuestra alma. Me atrevo, pues, a sentar que la cuestión se aclara sin más que pensarla como una situación, que ha de ir seguida de una congruente respuesta afectiva. El que está en una cima tiene una sensación de dominio; de algún modo hace suyo el mundo al contemplarlo, detenta un poder incluso material, pues adquiere evidente ventaja sobre un enemigo que estuviese debajo. Y a la inversa. Estas impresiones primarias que tenemos, gracias a experiencias situacionales de nuestro cuerpo en el mundo, se inyectan en las palabras y giros idiomáticos correspondientes antes de que el poeta los utilice. Son, en fin, supuestos de que se parte.

Las limitaciones de nuestros sentidos, para poner otro ejemplo, han de repercutir necesariamente en la poesía, puesto que nos colocan en situaciones especiales que son origen de experiencias vitales para todo ser humano. Si en una pieza de Lorca cuyo tema es el arte de Verlaine leemos:

---

[3] Véanse las págs. 439 y sigs. del t. I.

Canción llena de labios
y de cauces lejanos.

Canción llena de horas
perdidas en la sombra,

sentimos esos «cauces lejanos» como símbolo de lo entresoñado, borroso y sugerente de la canción a la que se alude, y esa «sombra», como símbolo del temeroso y grave misterio de la temporalidad humana. No es necesario decir que en ambos casos la simbolización ha sido posible porque vemos confusamente lo remoto; e incógnito y acaso peligroso lo que se halla en la oscuridad. Las peculiaridades de nuestros ojos nos ponen, pues, en una relación específica con los objetos, según éstos estén o no iluminados, próximos o no. Si viésemos en la tiniebla con tanta nitidez como dicen que ven los gatos o las lechuzas, y de lejos con la misma acuidad del águila, los heptasílabos copiados no serían poéticos, porque el procedimiento simbólico no existiría (en este caso, como se ve, los supuestos de que hablamos serían «intrínsecos», pues se refieren a un procedimiento *intrínseco:* el símbolo).

SUPUESTOS PSICOLÓGICOS

1. *Algunos supuestos ya conocidos del lector.* — Por otra parte, la estructura psíquica que sustenta la expresión poética, como un supuesto de ella, no es cualquiera, sino justamente la humana, cosa que aunque parezca perogrullesca nos llevará a conclusiones que no me aventuraría a calificar de ociosas.

Comenzaré por recordar hechos fundamentales que el lector ya conoce a través del presente libro. El primero es que todos y cada uno de los recursos intrínsecos (nada menos)

tienen un supuesto psicológico en común (la desatención frente a lo tópico) que hace inexpresiva y puramente conceptual a la lengua, por lo que ésta, para hacerse estética, requiere la sustitución (véase t. I, pág. 103). El segundo hecho que debemos de traer al recuerdo es también de tipo general, y afecta igualmente a todos los artificios retóricos, como otro supuesto universal de ellos: que por ser el suyo «lenguaje de uno», frente al «lenguaje de todos» de la lengua, ese lenguaje no conceptual propio de las sustituciones nos produce una impresión de individualidad, que es justamente lo buscado por el poeta. Son, pues, dos los supuestos psicológicos que se hallan al pie de todo instante poético: uno hace que las sustituciones, como tales, sean indispensables, y el otro, que nos parezca, ilusoriamente, individualizado el contenido de ellas.

También se nos ha manifestado como psicológica la base de algunos de los procedimientos estudiados. El contraste, y en último término, también la ironía están basados en el supuesto psíquico de nuestra limitación en el modo de aprehender la realidad, puesto que más que ver cosas vemos diferencias entre cosas[4]. No hay duda tampoco de que el dinamismo de la sintaxis, y en general, el dinamismo de otras especies, que tantas veces el poeta pone al servicio de la expresividad posee, asimismo, fundamento anímico. Muchas veces, los poetas, para expresar la melancolía, utilizan, como los músicos, ritmos lentos, o versos largos o una sintaxis de tipo moroso, o más simplemente una representación estática (o acaso dos o tres de estos artificios, o incluso los cuatro de manera simultánea). Y por el contrario, para expresar la alegría, el entusiasmo, etc., pueden usar los poetas, paralelamente a lo que también realizan los compositores,

[4] Véase la pág. 506 y nota 5 a esa página.

de ritmos raudos, o versos de pocas sílabas, o una trama sintáctica que conlleve velocidad o representaciones muy dinámicas (o varias de estas cosas o todo ello a la vez). La razón de estos recursos es la misma que lleva al cuerpo humano, pensábamos, a simbolizar la tristeza por la suspensión del movimiento, y opuestamente, el gozo, a través de la agitación. Y es que en el pesar parece el alma absorberse dentro de sí misma, negándose a la realidad externa que le ha como ofendido, mientras en la alegría, el espíritu, al sentir benévolo al mundo, se abre a éste y gozosamente se vierte sobre él. Hay, pues, en el dolor un estancamiento y en el entusiasmo una movilidad psíquica. Y es esta movilidad o detención del alma lo que el cuerpo está simbolizando, expresando, y lo que el poeta simboliza, expresa, mediante un máximo o un mínimo de ligereza. En suma: el efecto poético que se logra con el recurso literario mentado depende del modo especial que el alma humana tiene de reaccionar frente a la tristeza (cerrándose y adormeciéndose dentro de sí misma) y frente a la felicidad (abriéndose en una dinámica absorción alerta de la realidad forastera y proyectándose hacia ella). He ahí el soporte psicológico que permite ser expresivo al artificio poético en cuestión.

2. *Ley «de inercia».* — Un breve poema de Manuel Machado nos va a descubrir ahora otro principio psíquico en el que descansan bastantes momentos poéticos, que, por otra parte, son muy diferentes entre sí:

CANTO A ANDALUCÍA

Cádiz, salada claridad. Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora Córdoba callada.
Málaga cantaora.

Almería dorada.
Plateado, Jaén. Huelva, la orilla
de las tres carabelas. Y Sevilla.

¿Cuál es su fundamento psicológico? Éste: que dada una serie A_1-b_1, A_2-b_2, A_3-b_3, *tendemos a proseguirla.* Y ello, a su vez está determinado por una especial ley psicológica que llamaríamos de «inercia», tomando el vocablo a préstamo de la ciencia física: nuestro espíritu, en efecto, *tiende a perdurar en su estado actual* de actividad o reposo. Habituados a una atribución panegírica *(b)* tras cada nombre de ciudad (A), y a que después del verso cuarto tal atribución sea progresivamente luminosa y clara, diríamos que por velocidad adquirida continuamos por nuestra cuenta haciendo lo mismo, incluso cuando el poeta, como en el caso de «Sevilla», se haya ahorrado toda calificación («ruptura del sistema de las representaciones»). Ese vocablo se carga así de una significación muy compleja que nosotros le añadimos: algo como la equivalencia emocional de la suma de las atribuciones anteriores, pero situada aquélla además en la cima del luminoso clímax hacia el que los últimos versos se encaminan [5]. Tal es la razón de que sintamos como un supremo claror y una afirmación altamente axiológica cuando el poeta pronuncia la última palabra de la composición: «Sevilla» [6].

---

[5] Como he dicho en el texto, el procedimiento que Manuel Machado utiliza en ese poema es la «ruptura del sistema de las representaciones», cuya fórmula, como la de todas las rupturas del sistema, es *A-b,* en vez de *A-a.* Sólo que en este caso *b* consiste *en la mera ausencia de a.* En términos estructuralistas *b* sería aquí un «signo cero». (Dice H. Frei: «se habla de 'signo cero' cuando la ausencia de un significante explícito hace las veces de significante» (H. Frei, «Cahiers Ferdinand de Saussure», XI, pág. 35).

[6] Aunque nos salgamos del tema estricto que en este instante nos ocupa, tal vez no sobre añadir que ese «Canto a Andalucía» es poético

Imaginemos ahora una gradación cuyo último miembro se desvíe de su destino natural. Dadas ciertas condiciones, el mismo principio que regía en los casos antecedentes regirá en éste, y el lector se verá movido a agregar al término descarriado la significación que le correspondería como meta del clímax. Pido excusas por ilustrar lo dicho con fragmentos que extraigo de dos diferentes poemas míos, pero no recuerdo ninguno de autor ajeno. Uno de ellos es éste:

---

porque, aparte de lo dicho en el texto y complementándolo, al tener Sevilla fama de fascinante y con «embrujo», etc., «asentimos» al entusiasmo del poeta por tal ciudad, obtenido a través del artificio intrínseco mencionado («ruptura del sistema»). Imaginemos ahora, para probarlo, si el caso necesitase prueba, que en vez de tratarse de un «Canto a Andalucía» se tratase de un «Canto a España», y que Manuel Machado hubiese trazado así sus últimos versos:

Plateado, Jaén. Huelva, que urdes
a las tres carabelas. Y Las Hurdes.

Prescindiendo y disculpando el evidente ripio introducido («que urdes»), el efecto, en vez de poético sería cómico, o tal vez absurdo, puesto que Las Hurdes es una región célebre en sentido opuesto a Sevilla: es notoriamente atrasada, primitiva, etc. El entusiasmo del poeta en ese caso sería por ello disentido, y así la emoción no se comunicaría, esto es, no la haríamos nuestra por contemplación, al percibirla como inadecuada a su objeto. Enajenados de tal emoción y sintiéndola impropia en el poeta, la juzgaríamos irrisoria (comicidad) o sin sentido (absurdo), según un contexto determinado en que la pieza se insertase, otorgara o no «tolerancia» a nuestro juicio, lo que, a su vez, dependería probablemente de que considerásemos irónica o no la intención de Manuel Machado al escribir tan extraño fragmento. Añadamos que el asentimiento ante el entusiasmo del poeta por Sevilla (o el disentimiento frente a idéntico entusiasmo por Las Hurdes) no depende de *nuestra* opinión personal (la de cada lector) acerca de esa ciudad o esa región, sino que depende de la fama pública que esos lugares tienen, en cuanto que *sabida,* eso sí, *por nosotros.* (Véase el cap. XXII, y especialmente las págs. 130-134, donde hemos estudiado la relación entre las creencias del autor y las del lector: la emoción (en este caso, el entusiasmo), por ser siempre una «interpretación de la realidad», lleva, en todo caso, implícita una creencia y se rige estéticamente por las leyes de ésta).

Vale la pena el alentar, la vida,
vale la pena el río con tu llanto,
vale la pena la amistad mentida,

la luz mentida, el verdadero espanto,
la noche negra de la atroz partida,
y tu amargura que me importa tanto.

Y el otro, éste:

He aquí la luz. Hela ya descompuesta
en cosas, sin cesar.
Oleaje sin fin, cambiante fiesta.
Infinito es el mar.

Infinita es la luz como lo oscuro.
Infinito el terror.
Infinita es la muerte, y lo más duro
de todo es el amor.

En ambos trozos hay una gradación progresivamente patética y en ambos el último de sus respectivos elementos es, en sí mismo y aislado de su contexto, de patetismo inferior a los anteriores. Pero ello no importa, ni lo sentimos así en el poema, porque la norma psíquica de que hablamos «completa» el clímax, de manera que el movimiento ascensional del sentimiento no cede (si ello es, en efecto, así), con lo cual la amargura de la amada en un caso y el amor en el otro se sitúan en un nivel respectivo de dolor y de horror, que excede al que la misma muerte posee.

El supuesto psicológico a que me refiero configura y hace posibles otros recursos de la poesía. Así, por ejemplo, ciertas peculiaridades del ritmo. Hay, en efecto, ritmos que aunque sean intrínsecamente y por separado eufónicos no casan entre sí. Y si su enlace lo sentimos ingratos, es, en principio, por el incumplimiento de esa ley de la psique humana que quiere la continuidad. Podríamos formular de un modo más

general lo mismo diciendo que idéntico hecho da razón de que moleste la interrupción de una norma cualquiera, cuyo cumplimiento se ha iniciado; y así, aparte de lo anterior, desagradan las rimas en un poema escrito todo él en verso libre o blanco tanto como el cese repentino de la rima en un poema hasta entonces rimado. Nos explicamos igualmente que en tantas ocasiones resulte desapacible la mezcla de lo trágico y lo cómico, el lenguaje «noble» y el «plebeyo», la polimetría, etc. En suma: lo que englobaríamos, con frase de la Preceptiva tradicional, bajo el rótulo de ausencia de las unidades [7].

La afición a la perseverancia de que nuestra alma da señales explica también la eficacia del encadenamiento simbólico, o el de los «signos de sugestión». Sumergidos en una determinada atmósfera que un contexto nos ha proporciona-

[7] Acordémonos de los análisis realizados en las páginas 181 y sigs. Allí veíamos que si la mezcla de lo trágico y lo cómico es a veces estéticamente inconveniente (y lo mismo diríamos de otras «faltas» contra las «unidades» cuando éstas son efectivamente requeridas por la obra misma de que se trate: unidad de lenguaje, de ritmo, etc.), si esa combinación, repito, disuena en ocasiones, se debe a que el lector, al pasar por el elemento primero de la mixtura ingrata, se coloca en determinada «actitud» de espera, que, como toda espera, es una rigurosa anticipación, y al quedar defraudada esa anticipación por el elemento segundo, no podemos acoger, es decir, asentir la significación de éste. Hago observar que tal fenómeno de anticipación y la consiguiente ceguera o incomprensión poética del miembro inesperado, los habíamos simplemente descrito, pero no, a su vez, explicado. Lo que digo ahora en el texto viene, pues, a completar causalmente nuestras afirmaciones de entonces, a la vez que éstas confirman y dan toda su fuerza, si mi juicio no yerra, a nuestras aseveraciones. En efecto: si hallándonos en la situación grave A, anticipamos otra B en cuanto ésta se define asimismo por su gravedad (situación B que el poeta, vuelvo a decir, suplanta con la cómica C que inaceptablemente nos presenta en su lugar), no hay duda de que ello sólo puede ser motivado por la ley de «inercia», o sea, de perduración en el estado actual, que es serio y no cómico.

do, perduramos en ella, *con lo que la nueva palabra que advenga ha de heredar la carga emocional anterior,* y, entonces, su propia resonancia sentimental, de tipo semejante al de los signos que anteceden, se intensificará. En el poema de Machado que copiábamos en anterior página, la expresión «agua muerta» no tiene sólo la vibración fúnebre que le correspondería de estar sola, sino ésta y la que ha recibido del poema, en el que constituye cierre (véanse las págs. 275 y sigs. del t. I).

Lo dicho vale para cualquier otro género de reiteración. Si la reiteración conceptual o literal (por ejemplo, Pedro es tonto, tonto, tonto) intensifica el significado del miembro repetido se debe, sin duda, a la misma ley espiritual de que hablamos, que concede a cada momento verbal una capacidad acumulativa que puede transmitirse al siguiente, incrementando así la que éste, a su vez, tiene de suyo.

3. *La inseparabilidad de lo sintético. A).* — Otro principio psicológico en que están basados numerosos instantes y procedimientos líricos es la tendencia anímica a la sintetización. Percibimos y vivimos las cosas de manera unitaria, ofreciéndosenos los diversos elementos de que esa unidad consta en conexión interdependiente, de forma que cuando después uno de ellos aparece en nuestro ánimo, su presencia evoca o puede evocar los otros o algunos de los otros con los que en otro tiempo estuvo integrado, y precisamente porque estuvo integrado en ellos de manera *inseparable.* Es frecuente el fenómeno de recordar una canción, cuya rememoración se nos resistía, en cuanto recordamos la letra; o recordar el nombre, insidiosamente olvidado, de alguien, cuando vemos a éste. Baroja cuenta que siempre que iba a París se le venía a las mientes una cierta melodía, escuchada tiempo atrás en esa ciudad. En todos estos casos, y en otros muchos que

pudiéramos citar, la memoria de algo, rebelde a manifestarse, asomaba con fluida naturalidad en cuanto advenía el ingrediente con que ese algo formó síntesis en una época pasada y que, por tanto, fue sentido como irremediablemente unido a su indispensable compañero: música y letra, persona y nombre, ciudad y melodía. Lo que sucede en realidad es que, a veces, los términos asociados en síntesis quedan asimilados como si fuesen uno solo, se identifican y transustancian, y, en consecuencia, quedan referidos uno al otro con algún género de necesidad. En las páginas 593 y sigs. del t. I hemos estudiado este verso de Góngora:

> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada,

y allí veíamos cómo, en esta gradación que progresa hacia lo más insignificante y vano, el poeta se vale de una enumeración de elementos cada vez menos corpóreos. Sin embargo, en apariencia, el poeta sufre un error: «polvo» debería ir delante de «humo», puesto que posee una menor levedad que éste. Mas Góngora no se equivocó: «polvo» es palabra más cargada del sentido de invalidez que «humo», al haber pasado por numerosos contextos, principalmente de índole religiosa (y, por tanto, muy populares), en que se la ha tomado como metáfora del poco valor y aniquilación humanos: «polvo eres, polvo serás y en polvo te convertirás». Esos contextos han «ensuciado» el vocablo, y es así, «sucio», como tiene que utilizarlo el poeta. Dicho con mayor precisión: el vocablo «polvo» y la noción de sumo desvalor formaron una estrechísima unidad sintética, que sigue actuando como tal, convertida en hecho idiomático del que hay que partir. El lenguaje que usamos no es, pues, adánico, sino histórico. Tiene dentro de sí su propia historia como algo que vive aún y ejerce su influjo en cada instante actual. El poeta puede, claro es, repristinar el lenguaje que usa, desposeerlo de su

pasado, liberarlo de él, pero sólo a través de una manipulación retórica, lo cual confirma nuestra tesis. Pues si un escritor lava un vocablo de la «mancha» que el pretérito arrojó sobre él es porque cuenta con esa mancha y obra a consecuencia de ella. Cuando escribimos, tenemos en consideración, aunque sólo intuitivamente, el hecho de que la materia verbal no está limpia de historia. Tal es la explicación de muchos eufemismos. Si queremos hablar del macho de la cabra, evitaremos acaso su verdadero nombre porque éste ha sido usado con frecuencia para aludir a un personaje colocado en circunstancias que juzgamos indecorosas, a las que, por consiguiente, corre el peligro de evocar, trastornando así nuestra pretensión artística, que es tal vez muy distinta. En determinados pasajes poéticos, la palabra «mar» puede situarnos de inmediato ante la noción «muerte», gracias sobre todo a Jorge Manrique, que la ha empleado en sus célebres *Coplas* como imagen para representar esa postrimería; y así Machado puede decir:

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el *mar*.

Y en ocasiones «lirio» o «rosa» nos traerán, por sí mismos, en un contexto colaborador, la idea de fugacidad o de «belleza», o ambas, por algo semejante, cosa que no sucederá con igual fuerza y de idéntico modo, o sólo a través de otros medios, con la voz «buganvilia», flor no menos efímera y hermosa, pero de menor tradición literaria en ese sentido. El efecto cómico que nos produce o puede producirnos la misma expresión «la realidad rebuzna», antes comentada desde otra perspectiva, se halla en relación, también y aparte de cuanto dijimos, con el hecho de haber servido hartas ve-

ces la palabra «burro», etc., como sinónimo de persona muy tosca y de pocas luces [8].

El modo sintético con que nuestra psique opera en muchos casos, nos permite actuar y movernos fluidamente en el mundo, ya que de otro modo el conocimiento mismo de la realidad, indispensable a esa actuación, sería imposible. En efecto, cuando miramos un objeto no lo vemos en todas sus partes, innumerables en principio y, por consiguiente, inapreciables en muchas de ellas, sino que percibimos únicamente de él lo que nos basta para reconocerlo como tal. El resto no aprehendido del objeto en el mirar espontáneo lo *ponemos* nosotros, porque, en virtud de esa ley de que hablamos, el elemento o elementos característicos se nos asocian con los no característicos, que «completan» la percepción. Cuando el lector, e incluso el corrector de pruebas profesional, pasan por alto una errata evidencian que al leer no ven todas las letras del vocablo, sino sólo algunas de ellas, sólo las suficientes para identificarlo. Si tuviésemos que hacernos cargo de cada letra, no leeríamos de corrido: deletrearíamos, como hacen los niños en su aprendizaje escolar. Y si nos fuese necesario percibir, uno a uno, todos los ingredientes de la realidad, en puridad no veríamos que es un hecho sintético: *deletrearíamos* la cosa contemplada, descomponiéndola en infinitas partes, sin la integración que constituye su ser. No podríamos orientarnos en el mundo, pues nos habríamos de perder en el caos analítico que cada objeto, desmenuzado en fragmentos o polvo indescriptible y sin superior síntesis, nos sería. No podríamos, repito, conocer objeto alguno, al no representársenos como tal, sino sólo como un incesante oleaje de minucias, irreductibles para

[8] Pero el hecho de usar ese vocablo «burro» para designar a una criatura torpe y no la voz «gacela» o «alazán», se debe a los supuestos mismos que hemos estudiado más arriba (véanse págs. 270 y sigs.).

nosotros a esa unidad que es, precisamente, el objeto. Por eso, el niño que deletrea no entiende la palabra que trabajosamente descompone en sus sílabas. Y del mismo modo que el vocablo «mesón» no es el resultado de adicionar el significado de «me» al significado de «son», un objeto cualquiera no es el resultado de añadir, término a término, las diversas «significaciones» de sus elementos constitutivos. De ahí que conocer sea una operación esencialmente precipitada y en ocasiones, por tanto, llena de «atolondramiento» (erratas de imprenta que inadvertimos). Precisamente un mirar apresurado, veloz, sintético, que pragmáticamente sólo recoja los elementos característicos de la realidad, permitiéndonos así reconstruir la significativa figura total en una imagen única. Y todo ello, claro está, por un supuesto más hundido aún: el instinto de conservación que nos insta a entender las cosas que nos rodean y asedian, pues sin tal comprensión de la realidad la vida sería estrictamente imposible.

La sintetización perceptiva en toda la compleja trama que acabo de describir es el supuesto psíquico general desde el que se estructuran, de varios modos particulares, muchos instantes poemáticos. En ella se basa, por ejemplo, lo que llamaríamos «enumeración impresionista», propia no sólo de esa época, sino de todo el período contemporáneo. Consiste en darnos del objeto las notas mínimas que nos permitan su completa reconstrucción. Es, pues, un modo de sugerencia y no sorprende su uso en un tiempo, como el contemporáneo, tan propenso al sobreentendido. Cuando Rubén Darío escribe:

> Pasaba, oro y hierro, el cortejo de los paladines,

o cuando Juan Ramón Jiménez enuncia:

> Campanas. Las cinco. Lírico
> sol. Colgaduras y cirios.

Viento fragante del río.
La procesión...,

están utilizando este tipo de recurso, puesto que en ambos fragmentos quedan tácitos muchos elementos de la realidad descrita, sin duda porque sus autores nos saben con imaginación suficiente para hacernos con el cuadro entero. El sistema puede ser usado de modo más sutil cuando el detalle que se explicita no evoca una realidad material, sino psicológica. Un gesto, acaso, que revela todo un modo de ser. La técnica es consustancial al cine, y muy frecuente en Azorín. He ahí un ejemplo de Antonio Machado:

A UN VIEJO Y DISTINGUIDO SEÑOR

Te he visto por el parque ceniciento
que los poetas aman
para llorar, como una noble sombra
vagar, envuelto en tu levita larga.

El talante cortés, ha tantos años
compuesto de una fiesta en la antesala,
¡qué bien tus pobres huesos
ceremoniosos guardan!

Yo te he visto, aspirando distraído,
con el aliento que la tierra exhala
—hoy, tibia tarde en que las mustias hojas
húmedo viento arranca—,

del eucalipto verde
el frescor de las hojas perfumadas.
Y te he visto llevar la seca mano
a la perla que brilla en tu corbata.

Cuando el poeta habla de que el caballero lleva su seca mano «a la perla que brilla en su corbata» sentimos que «simbólicamente» se nos insinúa además (disemia) cosa diferen-

te: algo ético y espiritual en la compostura del caballero, un ansia de vivir, un saberse cerca de la muerte y, sobre todo, una actitud resignada y de valiente aceptación de esa misma muerte, a la que se quiere llegar con dignidad, con decoro (que se simboliza en el decoro del vestir).

Pero el supuesto que nos ocupa puede mostrarse en la poesía de un modo más complejo y en más extraña manera. Quiero decir que, a veces, no se trata del simple fenómeno «completador» que acabamos de examinar, mediante el cual los lectores agregan, sin más, a la nota que el poeta menciona del objeto las otras que se calla de él. Lo que vamos a presenciar ahora es algo muy diferente: el hecho de que la explicitación poética parta, como de un supuesto, del hecho antes anotado de que dadas ciertas condiciones, nosotros vamos a «errar», sumando a la cualidad característica del objeto, y merced al modo sintético de la percepción humana, otras que sólo existen en una diversa realidad que, por participar igualmente de esa cualidad de que hablamos, queda implícitamente identificada con la primera en nuestro ánimo. El ejemplo que nos disponemos a considerar consiste esquemáticamente, pues, en lo siguiente: el autor, usando del procedimiento que aquí llamamos «visión», enuncia como propio de A un término irreal b_1, que en la realidad pertenece característicamente a B y que va en B asociado siempre a otros elementos b_2, b_3, b_4, ... Ocurre además que esa serie b_2, b_3, b_4 produce en nosotros un sentimiento Z, que, en cambio, b_1 no produce nunca por sí mismo en nuestro ánimo. Ahora bien: como b_1, sentimentalmente neutro en ese sentido, se asocia sintéticamente con el conglomerado sentimental b_2, b_3, b_4, decir b_1, por el motivo de síntesis que sabemos, será arrastrar hasta nosotros a sus socios b_2, b_3, b_4, disparadores de la emoción Z que les es inherente. De forma que el enunciado poético A-b_1 produce, *en virtud de un yerro*

psíquico, la emoción *Z* que sólo correspondería en justicia a b_2, b_3, b_4. El poeta aquí está contando, pues, aunque no de modo consciente, sino de hecho, con que el lector ha de configurar su percepción en desatención forzosa de la «errata de imprenta» con que el objeto se le impone; que ha de equivocarse y poner en A-b_1 lo que no debería si su mirada fuese más penetrante y fiel a lo mirado (es decir, el conjunto b_2-b_3-b_4 con su efecto emotivo *Z).* Se nos hace así evidente, una vez más, que la poesía, que es, como ya dijimos, «una flor que crece, con alguna frecuencia, en el estiércol de la humana deficiencia», puede basarse en ilusiones y errores psicológicos, que nada importan en cuanto tales, siempre que sean «irremediablemente colectivos» y es que el arte, al ser una impresión nuestra sólo ha de contar y sólo ha de partir de lo que sea nuestra impresión y no de la estricta objetividad (véase la pág. 96 del t. I).

Encarémonos, por ejemplo, con esta «visión» de un poema popular:

> Debajo de la hoja
> de la verbena
> tengo a mi amante malo.
> ¡Jesús, qué pena!

El análisis de esta canción en el sentido que aquí nos importa requiere anticipar un concepto que, aunque acaso choque contra otros habituales, yo desearía no pareciese aventurado tras la exposición que de él voy a hacer a continuación. Es corriente pensar que la naturaleza nos emociona simplemente por su belleza. Esa montaña o ese crepúsculo o ese majestuoso río son emotivos, se ha dicho, por el mero hecho de su hermosura. Sea cualquiera la esencia de la belleza misma, cuestión aparte cuya solución no hace al caso, quizá podamos preguntarnos, por debajo de ese interrogante, si la belleza natural no será únicamente *el medio* a cuyo

través se cumple otra circunstancia indispensable a nuestra estética emoción. Me atrevería a insinuar, en efecto, que sólo lo humano o lo de algún modo humanizado se presenta como susceptible de emocionar al hombre, y que la denominada *belleza natural* es aquella disposición de la naturaleza que, por su índole, *nos obliga,* dada la especial contextura de nuestro ser psicológico, a humanizarla, según vías que, claro está, difieren mucho de un caso a otro. No niego, pues, que la naturaleza provoque sentimientos en el espectador sensible por ser bella; lo que digo es que para que la naturaleza nos emocione, *para que sea bella,* es preciso que ese espectador la vea, aunque no de modo lógico y distinto, como símbolo de algo que ya no es inerte y material, sino inmediatamente ligado, por un vínculo probablemente secreto para él en aquel instante, a la esfera del hombre. Una graciosa colina puede dar suelta a mi capacidad de ternura. Si alguien me pregunta por el origen de ese afecto en mí, yo respondería que es la inocencia de la colina lo que me mueve de ese modo. Pero «inocencia» es una cualidad que sólo podría aplicarse, *sensu stricto,* a los seres de nuestra especie. Muy pronto hemos de ver que los otros seres, los animales, a quienes se atribuiría sin metáfora tal cualidad, únicamente pueden ostentarla si contemplados desde un humano horizonte. La inocencia animal (lo comprobaremos, según creo, en seguida) implica la existencia previa del hombre que la mira, y que, al mirarla, literalmente, la crea. Si en esto no erramos, podemos, de momento, excluir a los animales como poseedores de esa condición en sentido absoluto. Y si en sentido absoluto sólo los hombres son, a veces, inocentes, por ejemplo, en su infancia, se nos abulta como palmario que al sentir «inocente» a la colina *(A)* lo que hago es conceder gratuitamente a ésta tan seductora cualidad por su coincidencia en la gracia y en la relativa pequeñez *(b_1)* con unas

criaturas de nuestra progenie, los niños, que también son inocentes. La analogía en dos cualidades (pequeñez, gracia) nos lleva a suponer en la colina, de manera no consciente, repito, una tercera cualidad que sólo los niños poseen: inocencia *(b_2)*. Y como la inocencia suele inspirarnos el sentimiento *(Z)* de ternura (Ortega ha estudiado el mecanismo de ese hecho)[9], ternura nos inspirará la colina que es, por graciosa y diminuta, inocente.

Y ya en este sitio tal vez no sobre volver sobre el problema que más arriba hemos momentáneamente soslayado: el problema de la inocencia animal. Lo que hemos dicho al principio de este capítulo sobre los «caballos» y los «burros» nos habrá ya introducido suficientemente al tema que desearía ahora tratar con mayor amplitud y con modificaciones en la perspectiva.

A primera vista parece que también los animales pueden ser, *por sí mismos*, en ciertos casos, inocentes: un pajarillo, un perro e incluso los cachorros de las fieras se presentan a nuestros ojos, en ocasiones, con esa cualidad que líneas atrás adjudicábamos en sentido estricto únicamente a la especie humana. Contra aquella idea, muy arraigada en nuestra consideración primaria del asunto, yo osaría sostener aquí la inversa, a saber: que la visión de la inocencia animal exige, como requisito *sine qua non*, que con anterioridad hayan entrado en el juego los intereses vitales del hombre. Sólo si tales intereses se han ingerido entre nuestra pupila y el objeto de nuestra contemplación, puede, no ya hacerse visible, sino, lo que afecta más a nuestras consideraciones, *originarse* la inocencia animal, que de este modo se nos ofrece como relativa al hombre. Cuando decimos, por ejemplo, que un

---

9 José Ortega y Gasset, *Azorín o primores de lo vulgar*, en *Obras Completas*, II, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1950, pág. 157.

cachorro de león es inocente, queremos indicar que es gracioso e inerme y, sobre eso, que es incapaz de hacer daño. Pero observemos que «hacer daño» significa principalmente para nosotros en este caso «hacer daño a la especie humana» y sólo por extensión inesencial «hacer daño a los otros animales», ya que cuando ocurre únicamente esto último no experimentamos como dañino al protagonista de una crueldad que a fin de cuentas nos respeta. Las gallinas comen gusanos, y comen gusanos los pequeños pececillos del mar. Sin embargo, como las gallinas o los pececillos no ofenden a la especie humana, nos empeñamos en ver a tan feroces animales (y a todos los otros de su clase) como inofensivos, e incluso como inocentes, si unen la gracia y una indefensión aparente a esta última condición. Los pajarillos, por ejemplo, que al comienzo de este párrafo hemos aducido como representantes muy genuinos de la inocencia animal, no por ello dejan de ser grandes devoradores de insectos. En suma: lo que llamamos inocencia animal es algo tan vinculado al hombre que sólo existe al lado del humano instinto de conservación.

Un diferente modo de humanización se produce, para poner otro ejemplo hasta cierto punto opuesto al anterior y que ya nos es conocido, en la emoción que nos despierta la grandeza de una montaña. Ingrediente esencial de esa emoción nuestra será, dijimos, el hecho de que nos sintamos anonadados de pequeñez en comparación a la altiva mole contemplada. Si ello es así, la estética contemplación nace, junto a otros posibles coadyuvantes acaso menos sustantivos, aunque también humanos, *al medir con metro de hombre* la gigantesca desmesura que vemos.

Y si aún quisiéramos examinar un tercer caso, podríamos recordar nuestra reacción sentimental ante la luz o ante la tiniebla. La luz suele impresionarnos con alegría, mientras la

tiniebla nos impresiona, generalmente, de modo inverso. Estos fenómenos psicológicos parecen producidos también por una interferencia de nuestra psique, que carga simbólicamente de significación humana ambas realidades del mundo físico. La oscuridad tiene para nosotros un carácter negativo, que consiste en privarnos de la visión de las cosas. La ceguera momentánea a la que la oscuridad nos somete representa la substracción de algo vital; no sorprenderá pensar que, de modo confuso, para nosotros no ver equivalga a «morir un poco». La oscuridad, así, es, en cierto modo, símbolo de muerte, y hasta de nuestra muerte en la proporción que hemos dicho, cuando no es símbolo de incertidumbre y desorientación caótica del hombre que nosotros somos en una realidad que, al negarse a nuestra visión, empezamos a no comprender y que acaso nos resulte hostil. Es natural que sea tristeza lo que la oscuridad nos traiga, como es igualmente comprensible que sea gozo lo que nos traiga la luz. Pues, por el contrario, la luz se nos ofrece como vida, y no sólo como vida plena de la realidad exterior, sino, lo que es más importante, como plenitud de nuestra propia realidad humana, ya que al comprobar en toda su coloreada crudeza la existencia del mundo, nos sentimos también completamente existentes. La luz es una glorificación de la realidad externa y de nosotros mismos que nos perfeccionamos mirándola. Y al sentirnos inmersos en plenitud nos llenamos de gozo.

Después de este inciso estamos en condiciones de volver a las seguidillas antes copiadas:

> Debajo de la hoja
> de la verbena
> tengo a mi amante malo.
> ¡Jesús, qué pena!

El recurso se instaura, en este caso, al contemplar con un tamaño irreal, con una pequeñez imposible, al amante. El propósito del poeta que haya escrito tales versos es, si nuestra sensibilidad nos es fiel, hacernos experimentar el sentimiento de ternura con que una mujer se dirige al hombre que ama. Ahora bien: ¿por qué es ternura lo que la canción reproducida logra de nosotros? No creo que, tras el anterior comentario, sea dudosa la respuesta. La pequeñez otorgada nos mueve afectivamente de ese modo porque sin darnos cuenta asociamos, como en el caso de la colina antes ofrecido, lo pequeño a lo inocente y lo inocente a lo indefenso (o, directamente, lo pequeño a lo indefenso), y ello también aquí por la humana extensión analógica en virtud de que los niños pequeños poseen esas otras condiciones. El amante al que se refiere la seguidilla antes copiada queda asimilado, sin perder su cualidad de tal, a un acondicionamiento parcialmente infantil por la vía de la reducción incluso intensamente hiperbólica, y nuestro sentimiento hacia él será semejante al que un niño nos inspira. Lo ocurrido, por tanto, ha sido esto: por coincidir ambos en la pequeñez (b_1), hemos extendido impropiamente al diminuto amante (A) otras características del niño (B), la inocencia (b_2), la gracia (b_3) y la indefensión (b_4). *Y son estas últimas cualidades* (b_2, b_3, b_4)*, concedidas por error al adulto, las que paradójicamente provocan nuestra ternura (Z).* Pero nótese que tal concesión no la realiza taxativamente en sus palabras el poeta, sino el lector en su proceso íntimo. El poeta lo único que hace es *contar* implícitamente con ese proceso, que ha de verificarse dentro de quien lea (sea el lector propiamente dicho, sea el mismo poeta) y que resulta ser así un supuesto anímico del procedimiento visionario a que nos referimos (de nuevo observamos aquí la operación *dinámica* en que consiste la lectura).

Si hacemos ahora un resumen de cuanto hemos hallado, pero ordenando los datos que dispersamente se nos han ofrecido hasta el momento, tendríamos que la emoción poética de tales versos es el producto de un procedimiento retórico (la «visión» o atribución de cualidades irreales a un objeto) que se basa en un apilamiento de supuestos en conexión. Presentados de abajo arriba, tales supuestos serían los siguientes: 1.°, instinto de conservación que nos lleva, 2.°, a la necesidad de conocer, la cual, 3.°, requiere una mirada práctica con su, 4.°, aprehensión exclusiva de lo característico, acto en el que, 5.°, interviene la fantasía anticipadora, incorporando lo no característico a lo característico del objeto. En consecuencia, se dará en esa operación, 6.°, la posibilidad de «error», con el que se puede contar, como en el caso que examinamos.

Es curioso observar que la presencia del instinto de conservación como última razón de una descarga poética es frecuente en la poesía contemporánea: concretamente en la poesía contemporánea basada en la asociación «irracional». Y parece natural que ello sea así, pues en tales casos el poeta hace alusión, como nunca en la historia de la literatura, según seguiremos comprobando, al fondo primitivo humano, a la criatura principalmente instintiva que todos llevamos dentro como esqueleto irrenunciable. Ello es el elemento de unión entre la poética culta de nuestra época y la poética popular de una época cualquiera: y de ahí la relativa comunión en procedimientos y actitudes que ambas formas de poesía manifiestan. Por eso no es una casualidad que fuese justamente en el siglo XX cuando poetas tan refinados como Lorca y Alberti hayan podido en sus obras tender un puente entre esas dos esenciales laderas de lo poético, tan alejadas por lo común [10].

---

[10] La semejanza de la poesía popular y la culta que ha permitido

B) *Mente mágica.* — La tendencia sintética de nuestro espíritu da cuenta aún de otros muchos fenómenos, literarios y no literarios. Sabido es la propensión de la mente primitiva a confundir la cosa con cuanto tiene que ver con ella [11]. A mi juicio, la causa de ese fenómeno es ésta: al ver en el objeto *A* la cualidad *b*, que es también característica de otro objeto *B*, se presenta y surge a veces de modo irremediable en esa mente tal objeto *B*, puesto que *B* y *b* se le han ofrecido antes en relación que por ser sintética se entiende en ocasiones como indisoluble, y por ser indisoluble es identificativa. Donde esté *b* tiene que estar *B;* por tanto, como *b* está en *A, B* ha de estar asimismo en *A*, de donde se sigue la coincidencia de *A* y de *B*, el hecho de que *A* y *B* sean en verdad una y misma cosa. Y por ello al hombre primitivo le basta una remota semejanza entre dos realidades para que ambas se le pongan con alguna frecuencia en inmediata relación y contacto y aun en sustancial identidad. Nombrar será entonces lo mismo que poseer, puesto que el nombre ostenta visible conexión con lo nombrado. De ahí los abracadabras y las fórmulas mágicas que suscitan la presencia del ser al que se hallan referidos. Eso también nos explica, de pronto, según creo, que en la Biblia no pueda decirse el nombre de Dios, pues decirlo sería tanto como tener a Dios, dominarlo, señorear sobre él, pretensión evidentemente sacrílega. La imagen de alguien (pintura, retrato, muñeco de trapo o cera) equivale a ese alguien, con lo que repercutirá en éste cuanto a aquélla hagamos. El brujo podrá así, por ejemplo,

a los poetas del siglo XX español influirse de variada manera del folklore poético no consiste sólo en la irracionalidad sino también en la tendencia a sugerir en vez de decir. Por eso, no sólo Lorca y Alberti se han acercado a la canción popular y la copla, sino Antonio Machado, Manuel Machado, Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

[11] Véase Lévy Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* 1910.

matar a una persona sin más que pinchar el corazón de su mera efigie, y el pintor de Altamira se servirá de su arte para atraer a los bisontes y poder así darles caza, ya que al representarlos en el techo de una cueva se establece una relación *esencial* entre la representación y lo representado. Pero ocurre que el hombre primitivo, cuyo esquema, en uno de sus aspectos, acabamos rápidamente de trazar, no ha desaparecido de la tierra, ni siquiera en los países que se llaman civilizados. Tal vez esa desaparición no pueda producirse nunca, simplemente porque todos y cada uno de nosotros somos portadores de él, somos sus cavernas vivientes, dentro de las cuales el troglodita dormita e intermitentemente despabila y recuerda. En verdad, sólo mediante un esfuerzo continuo de nuestra especulativa razón logramos no identificarnos con ese antepasado tenaz que quiere hacernos suyos, a veces con éxito evidente. El troglodita interiorizado que somos aparece... cuando leemos poesía [12]. Muchos trozos líricos de la más elevada espiritualidad y refinamiento «suponen», en efecto, y cuentan con una reacción nuestra en concordancia y asimilación perfectas a la que tendría el inventor del fuego y del hacha de sílex. El poeta conversa entonces no con el cultísimo contemporáneo suyo que le lee, sino con el terrible cazador de bisontes en que éste momentáneamente se transfigura. Y gracias a esa como transformación súbita que nos iguala a la criatura primigenia y feroz con que nuestra especie húbose de iniciar, se hace posible en bastantes casos la fina sutileza o la exquisitez o la primorosa emoción que el poema nos causa. Escuchemos a Lorca. Habla de un «muerto de amor» y por

[12] En cuanto a esto último vengo a coincidir con T. S. Eliot, *The use of poetry and the use of criticism,* Faber and Faber, Mass., 1933, páginas 118-119, 155 y 148 (y nota).

amor que unas viejas mujeres lloran y llevan al sepulcro. La voz del poeta dice entonces («Muerto de amor»):

> Siete gritos, siete sangres,
> siete adormideras dobles
> quebraron opacas lunas
> en los oscuros salones.

He ahí un símbolo de la muerte. Las opacas lunas que en los oscuros salones se quiebran las sentimos en su contexto como símbolo del quebrarse y aniquilarse de alguna vida humana. ¿Por qué? Por lo mismo que, en la superstición popular, trae mala suerte romper un espejo, cosa que me atrevería a explicar así. Un espejo es una superficie en que nuestra imagen se hace. Para esa inteligencia primitiva que hemos descrito, y dado que imagen y espejo son términos conexos, se identificarán. Y como, por otra parte, también tienen que ver entre sí, y más aún, el rostro y su imagen refleja, sobrevendrá una nueva ecuación entre estos dos últimos términos. En suma: el espejo será una cosa con la imagen humana, que a su vez coincidirá con la persona. Lo que le suceda al primer elemento, al espejo, le ha de suceder al postrero, en buena lógica mágica, por su sucesiva concatenación. Es como un golpe que imprime movimiento a todo un conjunto de piezas de dominó, por el hecho de estar juntas, una vez que la primera de ellas se moviliza. A la superstición popular del espejo no le falta intuición matemática, en cuanto se dan por sentadas ciertas irracionales premisas. Pues bien: esas mismas premisas y sus indefectibles conclusiones son el supuesto de que Lorca y sus lectores parten en el pasaje transcrito, y gracias a ello éste nos emociona.

Acabamos de comprobar, pues, que *a veces* (luego precisaremos más) el símbolo, tal como en este libro lo hemos definido, «supone» un modo primitivo de entender el mun-

do, según el cual las cosas se congregan en conglomerados unificantes, sólo con mediar entre ellos un nexo de mera semejanza, por remoto y hasta azaroso que éste resulte. Se me dirá que también, por ejemplo, en la imagen tradicional, existe la identificación de una pareja de objetos, basada en un parecido de éstos sólo parcial. Así es, pero ese segundo modo de equiparación nada tiene que ver con el primero [13], pues no se presenta como verdaderamente confundente, tal el del mago... y, en ocasiones, el del poeta «simbólico». El mago no realiza una comparación a sabiendas del error cometido al dar por iguales dos cosas entre sí diferentes, sino que para él esas dos cosas son verdaderamente, y en lo sustancial, una sola. Su operación rebosa seriedad y es excluyente de ese convenio tácito según el cual cuando se dice «nieve» para designar una mano hay que partir forzosamente de que ambas realidades difieren. Si creyésemos a pies juntillas lo que dice el poeta en ese caso, no habría emoción. La identificación establecida en la imagen tradicional implica, pues, el escepticismo lector, la puesta entre paréntesis del enunciado igualatorio. Implica, en suma, que esa identificación no afecte en cuanto tal al significado: «Mano = nieve» quiere decir «mano tan nívea como una mano puede ser», y para significar eso se necesita no creer que la mano es la nieve-meteoro. Probemos ahora que, opuestamente, las identificaciones que a veces entran en calidad de «supuestos» de ciertos símbolos (identificaciones, por tanto, anteriores y cosa distinta de los símbolos en cuanto tales) son, como las del mago y el hombre primitivo, realizadas en serio. Que no son meros símiles donde se sobrentiende la exageración retó-

[13] La confusión entre ambos modos de identificación ha sido frecuente. Ejemplo de tal error en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. Revista de Occidente, 5.ª ed., Madrid, 1961, págs. 280-281.

rica, sino «confusiones mágicas», en que dos cosas consustancian.

En el ejemplo anterior de los espejos lorquianos es notorio que para que éstos lleguen a representar, con la borrosidad propia del símbolo, el quebranto de algún humano vivir es preciso que el poeta y sus lectores hayan pasado antes por las sucesivas identificaciones irracionales «espejo = imagen en el espejo» e «imagen en el espejo = persona». Ahora bien: estas identificaciones previas, «supuestos» de tal símbolo, repito, dejan fuera de juego, por su inconsciencia, esa ironía y guiño cómplices entre autor y lector que son, por el contrario, inherentes a las ecuaciones de las imágenes tradicionales [14]. Pues en tales identificaciones, anteriores a

[14] E inherentes también a las imágenes visionarias, visiones y símbolos *en cuanto tales*. Conviene aclarar de entrada, pues, para que el lector no sufra confusión, y aun a costa de repetirlo después en el texto, que una cosa es la ecuación igualatoria en que el fenómeno visionario *consiste*, bien de modo lógico (imagen visionaria; ejemplo: «águilas = abismos»), bien de modo irracional (visión y símbolo; ejemplo de esto último: los «espejos rotos = muerte de alguien», que antes hemos examinado), y otra cosa muy diferente las ecuaciones que a veces tiene este mismo fenómeno *como supuesto suyo*, y, por tanto, como algo en que ese fenómeno *no consiste*, sino que al revés, le es a éste rigurosamente anterior, aunque indispensable (ejemplo: las identificaciones «espejo = imagen en el espejo» e «imagen en el espejo = persona» son indispensables y previas al hecho de que los espejos rotos signifiquen *luego* simbólicamente «muerte de alguien»: «espejos rotos = muerte de alguien»).

En el primer caso, las identificaciones expresas o implícitas de la imagen, por aparecer en el plano de la conciencia lúcida (imagen visionaria) o al menos en el plano de la sensibilidad inmediata, bien que irracional, de quien lee (visión y símbolo), se acompañan de un juicio escéptico, por parte del lector, que las desacredita como tales identificaciones verdaderas, para acreditarlas tan sólo como expresión oscura de un muy distinto significado. En el caso segundo ocurre lo opuesto: las identificaciones, propias, no de la imagen, sino de los supuestos de la imagen, por no aparecer ni en la conciencia lúcida, ni aun asomar en ella irracionalmente, y sernos sólo patentes en la sensibilidad,

los símbolos y que los hacen posibles, el proceso de asociación que va confundiendo dos a dos los términos en contacto *resulta rigurosamente irreflexivo, irracional* y ni aun aparece al nivel de la sensibilidad, como he dicho ya, *y por ello no da lugar a la intervención del escepticismo, que es siempre un juicio del intelecto razonador.* La igualación entonces no puede ser descreída como tal. Si ante la imagen tradicional «mano = nieve» el lector corrige el absurdo ofrecido y sobrentiende algo no absurdo («mano todo lo nívea que una mano puede ser»), ello se debe a que nuestra razón se ha previamente movilizado y entrado en liza, rechazando la literalidad del aserto, por ser éste impensable. Pero al no ser lúcidas ni de otro modo manifiestas las asociaciones que originan como un supuesto el símbolo de los espejos rotos, la razón no puede poner en entredicho las sucesivas identificaciones en que aquéllas (las asociaciones) consisten y, por consiguiente, éstas se configuran con un carácter muy distinto a las propias de la imagen tradicional. El fenómeno

---

se han de ofrecer forzosamente, sin ironización, como «mágicas» y reales y no como «un mero modo de hablar».

Y así somos conscientes por completo de que «águilas como abismos» no quiere decir que el poeta piense que tales aves de presa sean *de verdad* tales accidentes geológicos. Y somos asimismo conscientes de que los espejos en el fragmento de Lorca antes copiado y comentado están representando borrosamente *algo* (que sólo un análisis nos revela con diafanidad: la muerte de una persona), que nos produce un sentimiento grave; y al ser conscientes de ello, entendemos a tales espejos como *un medio de expresión y* no como *una realidad* en confusión con lo expresado. En cambio, las identificaciones que lleva consigo ese mismo símbolo como supuestos suyos (repito: «espejo = imagen en el espejo»; «imagen en el espejo = persona»), al ser irreflexivas y no manifestarse en modo alguno, ni aun al nivel de la sensibilidad (precisamente por tratarse de «supuestos»), no pueden hacer sitio a la maniobra intelectual de ser descreídas, pues para descreer algo tenemos previamente que conocer o al menos sentir («símbolos», «visiones») la presencia de ese algo.

visionario en este caso y aspecto nos vuelve a la brujería y la caverna, y nos supone, de hecho, instalados en ella.

Pues bien: este tipo de identificaciones que habría que llamar «mágicas», en cuanto que se realizan con la misma gravedad que el brujo pone en sus actos confundentes, es propio de los supuestos *de todos* los símbolos, visiones e imágenes visionarias: ya hemos visto que siempre la capacidad de suscitación emocional de tales figuraciones pende, no de las cualidades reales del tropo de que se trate, sino de otro término que éste de un modo u otro viene preconscientemente a evocar. La potencia emotiva de las expresiones simbólicas de que hablamos no es nunca, pues, propiamente suya; está tomada a préstamo de un objeto diferente con el que aquéllas irracionalmente contactan y con el que así mágicamente se identifican. Pongamos, como primer ejemplo de ello, el símbolo lorquiano de los espejos, antes mencionado. Es evidente que unos espejos rotos no pueden, con carácter intrínseco, y sin las identificaciones que sabemos, proporcionarnos la impresión misteriosa de muerte, que, sin embargo, nos suscitan gracias a ellas. Antes hemos estudiado otro ejemplo de lo mismo en una «visión»: la del amante debajo de la hoja de la lechuga. Su pequeñez no suscita ternura por sí misma, sino por su asociación imperceptible con la pequeñez del niño, que es, éste sí, gracioso e inocente, y por serlo nos mueve con ese sentimiento. Pero ¿no es esto mismo lo que ocurre en el verso que tantas veces hemos traído a cita:

> un pajarillo es como un arco iris

tal como en nuestro análisis [15] quedó reflejado? Algo idéntico veríamos en todos los casos.

---

15 Véase las págs. 195 y sigs. del tomo I.

Comprobemos lo dicho con otros ejemplos de símbolo e imagen visionaria. Una canción de Lorca dice así:

> Lucía Martínez.
> Umbría de seda roja.
>
> Tus muslos, como la tarde,
> van de la luz a la sombra.
> Los azabaches recónditos
> oscurecen tus magnolias.
>
> Aquí estoy, Lucía Martínez.
> Vengo a consumir tu boca,
> y a arrastrarte del cabello
> en madrugada de conchas.
>
> Porque quiero, y porque puedo.
> Umbría de seda roja.

Leído el poema entero, sentimos la «seda roja», en su aparición última (verso final), como un símbolo disémico que comunica la fuerza de una pasión erótica, casi en forma de desafío. Sin duda, el contexto influye en ello, arrojando sobre «seda roja» su propia carga de significación en ese sentido; pero al mismo tiempo, ese contexto despierta, activa, en la expresión mentada («seda roja»), el sentimiento que en tal dirección ésta puede proporcionarnos [16]. La prueba de

[16] Recordemos lo dicho en este mismo libro: el significado irracional de una palabra, lo mismo que a veces su significado lógico, existe en ella sólo potencialmente, hasta que un contexto la pone en acto. «Seda roja» podría tener varias asociaciones entre sí diferentes, que el resto del poema anula, excepto una a la que activa: la que antes indicamos. Pero, repito, lo mismo pasa en ocasiones con el concepto de un vocablo: en la frase «El médico dice: esta *operación* saldrá bien», la voz «operación» significa conceptualmente algo muy distinto a lo que significa en tal otra: «El matemático dice: esta *operación* saldrá bien», y esa discrepancia se debe al contexto «El médico dice...», «el matemático dice».

que ello es así la tenemos en que ya el verso segundo («Umbría de seda roja»), con la sola apoyatura del primero, nos da idéntica sensación pasional, aunque con menos plenitud. Pero como la «seda roja» no es ni puede ser «apasionada», porque la pasión no es propia de una tela, sino de una persona, resulta palmario que nos hallamos aquí ante un ejemplar muy representativo de la tesis que estamos intentando probar: este caso, como los otros ya citados, no tiene de suyo, sino sólo por contaminación e identificación asociativa, la emoción que transmite. Recuerdo al lector una vez más que, por ser irracionales y no manifiestas, esas asociaciones identificativas han de resultar rigurosamente «mágicas», caso de que probemos su existencia, faena nada difícil, a mi juicio.

En efecto, la expresión «seda roja», digo nuevamente, no puede por sí misma evocar la pasión. Pero como, de hecho, la evoca, es evidente que el poeta y sus lectores forzosamente han tenido que atraer y unir a «seda roja» otros términos que por su propia virtud susciten esa emoción. Veamos. La seda que es roja, coincide con la brasa o la llama en su color. Ambas cosas serán, pues, una sola, dada la irracionalidad e impercepción del proceso en que tal asociación se cumple. Y una vez que la «seda roja» se ha como subsumido y desaparecido en las nociones «brasa» o «llama», nada más fácil que pasar a la de «pasión», que también tiene algo de común con aquéllas: el ardor. La «seda roja», a través de terceros, en que se infunde, expresa, pues, como pensábamos, un sentimiento pasional.

Lo mismo y casi en idéntica forma, sólo que ahora por medio de una imagen visionaria, nos es dado percibir en otra canción de Lorca:

> Me miré en tus ojos
> pensando en tu alma.

Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.

Adelfa roja.

Me miré en tus ojos
pero estabas muerta.

Adelfa negra.

La conexión que aquí vemos entre «boca» y «adelfa roja» expresa —otra vez— la pasión. En consecuencia, no se trata de una imagen tradicional, como podría pensarse al primer pronto, en vista de que los labios se asemejan a la flor citada en su roja coloración. En todo caso, esa similitud es sólo una apoyatura de la verdadera imagen, que es, como digo, visionaria. La boca sugiere el beso (por la fuerza no natural, sino, de nuevo, histórica de una costumbre: besar con la boca y no con la nariz, como hacen aún ciertos grupos humanos); y el beso sugiere la pasión. De otra parte, lo rojo de la adelfa trae a la memoria la brasa, y ésta, el ardor, que, a su vez, recuerda y se identifica con lo pasional por obvios motivos. Como todas esas asociaciones son irreflexivas y totalmente ocultas, implican ese pensar confundente que definía la mentalidad de nuestros prehistóricos abuelos.

En resumen: el supuesto de toda una sección de ejemplares visionarios es una modalidad de la mente humana en que ésta se atiene y como que transmigra a su espontaneidad primigenia, reduciendo a unidad no meramente formal, irónica y como para entendernos, sino sustancial y seria lo diverso y sólo semejante. Y este hecho implica otro: la tendencia sintética de nuestros estados anímicos, que tantos otros módulos literarios aclara, según sabemos.

SUPUESTOS RACIONALES

Acabamos de ver que la razón humana es un supuesto de la metáfora tradicional en cuanto que la desposee de su significado literal, por serle éste incompatible. Conviene aclarar ahora que la razón interviene también en el fenómeno visionario, bien que no en las identificaciones asociativas que tal fenómeno puede llevar implícitas como un *supuesto* previo. Pero, evidentemente, la letra misma de la ecuación visionaria es sometida por nosotros al mismo descrédito que caracteriza al otro tipo de imagen. Cuando el poeta dice:

> ...boca.
> Adelfa roja,

nuestra razón ironiza el aserto, sustrayéndole la irrealidad que enuncia, y dejándonos de este modo en libertad para el desencadenamiento asociativo, éste sí irracional, primitivista y confundente. Pues si el intelecto no impidiera inicialmente nuestra credulidad y diéramos fe a la afirmación estricta del poeta, sin duda «descansaríamos en ella» y no daríamos paso al proceso irreflexivo de asociación, *que se dispara justamente porque la proposición carece de significado.* La razón permite así la irracionalidad.

Es ocioso agregar que la razón fundamenta y preside con el mismo carácter previo toda sustitución o figura retórica cuyo contenido literal resulte insensato. Por ejemplo, la paradoja [17]. Cuando Quevedo escribe:

> y te dilatas cuanto más te estrechas,

[17] O los desplazamientos calificativos, las superposiciones temporales y espaciales, la sinécdoque, la metonimia, etc., etc.

como el dicho es en sí contradictorio, la actividad racional nos obliga a entenderlo de otro modo, para lo cual irremediablemente hemos de otorgar a ambos opósitos significaciones que entre sí no choquen. En efecto, comprendemos «dilatarse» como desarrollarse espiritualmente y «estrecharse» como vivir en la moderación y la modestia:

Si Lorca dice:

> Niño.
> ¡Que te vas a caer al río!
>
> En lo hondo hay una rosa
> y en la rosa hay otro río,

nos sume en parecido desconcierto, afirmando algo así como un contenido que sin dejar de serlo es mayor que su continente; desconcierto del que salimos de nuevo valiéndonos de la razón, la cual nos aconseja no tomar al pie de la letra la proposición. Esta previa actitud de sensatez nos pone aptos para que, a continuación, se nos movilice la irracional emoción simbólica que hace a la rosa encarnar como entre brumas la *atracción* perfumada de la figura refleja que se forma en el acuático abismo, y al segundo río representar de igual modo algo como una ideal vida suprema, profundamente deseable, existente en esa figura *cuyo atractivo* se representa con el símbolo de la rosa, según he dicho. Lo cual no obsta para que la contradicción *opere también en nosotros como tal,* o sea en toda su dimensión de incomprensibilidad, y unida a la irracionalidad simbólica de la «rosa» y del «río» nos proporcione (precisamente porque se trata de algo «incomprensible») una sensación de misterio, que es lo que el autor justamente ha buscado con su paradójica frase. En el verso de Quevedo, la paradoja produce igualmente efecto en sí y con independencia de que, al mismo tiempo, nuestra inteligencia deshaga y deseche el absur-

do en que esa literalidad consiste[18]. Pero en este caso la función de la contradicción no es «presentarnos» un ámbito

[18] Conviene tomar nota de este hecho, por su importancia en el funcionamiento de lo poético, y examinar el supuesto en que se basa. En efecto, en muchas ocasiones el poeta dice algo literalmente insensato que nuestra razón interpreta a su modo; esto es, de una manera que le es congruente: de una manera, por tanto, *no insensata*. Pero ello no impide que la insensatez siga actuando en calidad de tal, *aunque privada del disentimiento* que la actividad intelectiva dispara automáticamente contra lo incomprensible. En términos más técnicos diríamos que la interpretación racional sirve, en estos casos, no sólo para darnos un sentido comprensible, sino también, y sobre todo, *para anestesiar y suspender el disentimiento*, y permitir que lo dicho *obre desde su literalidad* con el efecto que en nosotros le correspondería. Así ocurre en los casos anteriormente examinados (véase también el Apéndice II, «La sugerencia en la poesía contemporánea»). El contrasentido, por ejemplo, de que nos dilatemos al estrecharnos nos llevaría a disentir. Pero la razón interviene entonces proporcionándonos una significación indirecta, que es, por completo, cuerda: «cuando vivimos en la austeridad nuestro espíritu se desarrolla y ensancha». Ahora bien: la frase ilógica continúa en nosotros *leal a su sentido literal*, que recibimos también, pero apaciblemente y con asentimiento, en combinación armónica con el otro sentido sensato. Y así entendemos: «tanta es la fuerza de la austeridad, que logra hasta *el imposible:* que estrecharnos sea dilatarnos»; frase en la que la igualdad ofrecida («estrecharnos» = «dilatarnos») *sostiene su enunciado paradójico*, puesto que se halla en calidad de cosa *imposible*, que, pese a todo, se torna hecho real.

¿A qué se debe tal fenómeno de duplicidad significativa? Evidentemente a algo que con frase vulgar denominaríamos «la fuerza de las palabras». Las palabras a veces no pueden separarse por completo de lo que literalmente afirman, pues la voz A que *antes* significaba x_1, aunque en la actualidad signifique lógicamente x_2 sigue asociada, pero ahora irracionalmente con la significación x_1 (véanse las págs. 286-287 del t. I, y para su explicación psicológica, las págs. 287-289 del t. II). Pero ello «supone» un principio psíquico que nos es ya familiar: la inseparabilidad o difícil separación de lo que aparece en nosotros sintéticamente. Ahora bien: si la letra y la música de una canción se sintetiza, mucho más en síntesis y forzosa convivencia se ha de hallar en ocasiones una palabra con respecto a lo que literalmente dice. Ello permite ese doble juego del que tantas veces echa mano el poeta para sus complejas creaciones significativas.

misterioso, sino «individualizarnos» el valor de la austeridad. Tanto vale ésta, que logra hasta lo imposible: «dilatarse cuando uno se estrecha». ¿A qué es debido que no haya aquí y sí allí misterio, que es la emoción normal que experimentamos ante lo incomprensible, siempre que adivinemos tras ello la existencia de un significado oculto? La respuesta es fácil. Aquí el misterio no se suscita porque la significación lógica aparece clara (la idea de que cuanto más modestamente vivamos nos desarrollaremos espiritualmente con más fuerza) de forma que «descansamos» en esa significación por completo al comprender algo con claridad; allí, en el trozo de Lorca, por el contrario, el misterio se suscita, porque al ser simbólicos y por tanto portadores de una significación aparentemente sólo emocional y evidentemente no lúcida, al ser simbólicos los dos miembros que se ponen en relación inconciliable (la rosa y el río), la incomprensibilidad, base del misterio, perdura, aunque abultándonos en trasfondo y sospecha un sentido que sólo se entrevé.

No es necesario agregar que la razón actúa de otras muchas formas en la poesía. Así, por ejemplo, completando un esquema de vinculaciones lógicas entre contrarios que el poeta rompe. En la frase:

> La bella muchacha pasaba no rauda, sino deleitable.

la facultad intelectiva del lector añade tras «no rauda, sino» la noción «lenta». En las rupturas del sistema de las representaciones, esa misma facultad actúa como un supuesto entre bastidores, ya que es precisamente la razón la que nos lleva a sentir como fuera de norma la reunión indiscriminada de lo heterogéneo. El fragmento nerudiano:

> Su presencia era mágica y morena y traía la felicidad,

es expresivo porque tras *mágica* nuestra *inteligencia* espera un adjetivo del campo espiritual.

SUPUESTOS COGNOSCITIVOS

Pero si la razón obra es porque antes conoce. Nuestros conocimientos acerca de la realidad son fundamento, pues, de la poesía, como resulta superfluo manifestar. Mas dejando a un lado que nuestro saber de las cosas y del mundo actúa como premisa de cuanto procedimiento lírico exista, y que actúa también de otras maneras menos obvias, que ya hemos comprobado (como modificante *extrínseco* de todos los procedimientos extrínsecos), sí conviene decir que, en ciertos casos, ese saber funciona asimismo como modificante intrínseco de algunos artificios: así ocurre en la ruptura del sistema de la experiencia, la de los atributos del objeto, la de lo psicológicamente esperado, y de forma distinta, en la superposición situacional y en la significacional.

Sin embargo, lo que sobre todo me importa señalar es el hecho, importantísimo, de que la base cognoscitiva en que se asienta la expresión poética no siempre es de realidades sustanciales, y, por tanto, en principio, duraderas, sino a veces de realidades que son fruto de una pura convención. Ya hemos visto cómo, en ocasiones, lo que hay bajo la dicción del poeta es una mera costumbre, un uso que hubiera podido ser otro. Recordemos que, justamente, uno de los tipos de la ruptura del sistema es el de las convenciones sociales. Si es expresivo este trozo de Lorca:

> ...Oscilando
> —concha y loto a la vez— viene tu culo
> de Ceres, en retórica de mármol,

no vacilamos en atribuirlo, entre otras cosas, al efecto que nos produce la utilización en el poema de la palabra «culo», que el convecionalismo social residencia y rehúye. Naturalmente, nuestro conocimiento de vigencias de esta clase es requisito de muchos momentos estéticos.

SUPUESTOS MORALES

Por otra parte, para que una ruptura en el sistema de la equidad nos emocione se requiere que esté instalado en el hombre el sentido de lo justo y lo injusto, al que tal procedimiento alude. El uso de tal supuesto puede combinarse, claro es, con el de otros. Así, en este poema de Bécquer que tanto hemos comentado en el presente libro:

> Si de nuestros agravios en un libro
> se escribiese la historia,
> y se borrase en nuestras almas cuanto
> se borrase en sus hojas,
>
> te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
> tu amor huellas tan hondas,
> que sólo con que tú borrases una,
> las borraba yo todas,

el supuesto moral de equidad se mezcla con el cognoscitivo. Pues esta rima no sólo es poética porque el amante está dispuesto a dar a la amada más de lo que ella le hubiera otorgado, sino además porque *sabemos* que los hombres no suelen ser generosos. En efecto, en esta pieza la generosidad del amante mide el grado de su amor. Pero si tal generosidad fuese común entre los hombres, la generosidad del protagonista del poema no podría ser metro de su sentimiento, con

lo que tal sentimiento no quedaría «individualizado» y no sería, por tanto, poético.

Pero la sensibilidad ética funciona de otro modo en la poesía. No sólo se requiere a veces esa sensibilidad a fin de que se cumpla la que hemos llamado ley intrínseca del poema, sino que se requiere *siempre* para que se cumpla la extrínseca, ya que la ley del asentimiento nos impide gustar de cualquier obra literaria que consideremos inmoral, si esa «inmoralidad» no se allana a los dos requisitos que hemos estipulado en el capítulo XXII.

PRIMERAS CONSECUENCIAS: LAS TRES DIFERENTES CLASES DE SUPUESTOS QUE HAY TRAS CADA PARTICULARIZACIÓN DE LOS DIVERSOS PROCEDIMIENTOS

Recapitulemos y saquemos la primera consecuencia de las páginas anteriores. Hemos hallado, en primer lugar, un supuesto de orden psicológico para la «sustitución» en cuanto fenómeno genérico: el efecto del hábito en nosotros, al comprender y captar la realidad; y otro, también psicológico, para la «individualización» del significado precisamente a través de tal sustitución: que al tratarse de «lenguaje de uno» (sustituyente) y no de «lenguaje de todos» («sustituido», es decir, «lengua»), se produce en nosotros la ilusión *universal* de que el contenido de la expresión se individualiza. Y hemos hallado, aunque sin declararlo hasta el momento, otro supuesto para la aquiescencia, tomando igualmente esta noción en su dimensión más amplia (no en cuanto que la aquiescencia lo es de un determinado instante poético, sino en cuanto que lo es de cualquiera de ellos). Ese supuesto es

la actividad racional, ya que asentir es un juicio, bien que implícito.

En segundo lugar hemos visto que cada uno de los procedimientos intrínsecos posee, a su vez, supuestos que le son propios. Agrupemos algunos en el siguiente esquema:

Supuestos racionales en	alguna rupturas del sistema (el sistema lógico, el de las vinculaciones lógicas entre contrarios, el de las representaciones). desplazamientos calificativos. superposiciones temporales y espaciales. sinécdoque. metonimia. imágenes de todas las especies, incluidas las del «significante».
Supuestos cognoscitivos en	todos los recursos intrínsecos, y de modo especial en algunas rupturas del sistema (de la experiencia, de los atributos del objeto, de lo psicológicamente esperado), en la superposición situacional y en la significacional.
Supuestos psicológicos en	contraste. ironía. dinamismo expresivo. reiteración y encadenamiento simbólico. enumeración impresionista. imágenes visionarias y símbolos cuya emotividad se debe a una asociación irracional con otro objeto.
Supuestos morales en la	ruptura del sistema de la equidad.
Supuestos instintivos en la	ruptura del sistema formado por el instinto de conservación.

En los procedimientos extrínsecos ocurre algo parecido, únicamente que sin esa variedad que acabamos de ver, pues

todos los supuestos de este apartado son del mismo orden: cognoscitivos.

Por último, nos ha sido dado averiguar que cada concreción individual de cada uno de los diversos tipos de procedimiento, intrínsecos o extrínsecos, oculta supuestos individuales que se añaden a los otros de que acabamos de hablar.

En suma, y dicho al revés: cada ejemplar de cada recurso poético, sea éste intrínseco o extrínseco, está animado por: 1.º, supuestos individuales *(verbi gratia:* los supuestos, intrínsecos y extrínsecos, de *esta* imagen visionaria); 2.º, supuestos específicos *(verbi gratia:* los supuestos extrínsecos e intrínsecos de *la* imagen), y 3.º, supuestos genéricos (los supuestos de *toda* sustitución y de *toda* aquiescencia).

OTRAS CONCLUSIONES: LA BELLEZA NATURAL Y LA OBJETIVIDAD DE LA POESÍA, RELATIVAS AL HOMBRE

Este capítulo nos conduce a consecuencias más universales. Por lo pronto, a decir que la poesía es algo *relativo;* no existe nada más que *en relación al hombre y para el hombre.* Si un día llegasen a la tierra seres inteligentes de otros planetas, aunque estos pudiesen comprendernos y hablar nuestros idiomas a la perfección, permanecerían, sin embargo, inalterables ante nuestras más sublimes obras literarias, puesto que no compartirían los supuestos sobre los que éstas se organizan. Al no participar de nuestra estructura psicológica, de nuestro repertorio de instintos, de nuestra experiencia y situación ante la realidad, de nuestras creencias básicas y hasta incidentales (o puramente convencionales), o de nuestra moral, los versos del más grande poeta de la hu-

manidad les sonarían incomprensibles, «absurdos», por muy bien que dominasen el español o el japonés o el ruso (en el caso de que esta posibilidad lingüística no implicase ya una aptitud humanizada). ¿Se sigue de estas reflexiones que la poesía sea algo subjetivo? Ciertamente, la poesía no tiene *la misma clase* de objetividad que una piedra y sobre todo, que, por ejemplo, un teorema matemático poseen, pero no por ello es subjetiva. Un marciano, si los marcianos tuviesen un órgano de percepción visual, vería la piedra aproximadamente como nosotros la vemos, o, por lo menos, la vería de algún modo y más aún entendería un teorema matemático *exactamente* como nosotros lo entendemos. Pero un marciano no vislumbraría la poesía humana de modo alguno. La objetividad de la poesía no es la misma de la piedra o del árbol, y menos aún, de tal teorema. Se parece más a la objetividad que tiene, por ejemplo, la *igualdad* de dos cosas, que sólo se produce en una relación: a ese tipo de propiedades «relativas» (aunque no sólo a ellas) los filósofos las llaman «irreales». La igualdad de dos bolas de billar sólo existe entre las dos, no en cada una de ellas. La poesía sólo existe entre el poema y el hombre, no en el poema a secas (nueva prueba de que la poesía es esencial «comunicación»); tampoco entre el poema y el habitante de Marte, y ni siquiera entre el poema y el Arcángel San Gabriel, por muy parecido a nosotros que lo soñemos: lo poético de un poema es, pues, una cualidad, en efecto, «irreal» de éste. Podríamos, con todo, imaginar un ser extraterrestre con manifestaciones líricas, pero si más allá de nuestra atmósfera existiesen criaturas dotadas de ese especial talento, sus producciones artísticas tendrían una forma y una contextura en nada semejantes a las engendradas por la prole adánica, y serían, igualmente, ininteligibles para nosotros.

Aún agregaríamos esto: no sólo lo poético es una cualidad «irreal» del poema, en el sentido específico de que es una cualidad *del poema,* pero *relativa* al hombre; la belleza natural lo es igualmente, puesto que para existir como tal precisa previamente «humanizarse» en el sentido que antes vimos. Utilizo otra frase para afirmar lo mismo si digo que un paisaje es *objetivamente* bello en cuanto contemplado desde una perspectiva humana; mas que podría *objetivamente* también no ser hermoso, en el caso de que ese mismo paisaje fuese examinado desde una perspectiva distinta, por ejemplo, la de unos seres inteligentes y sensibles, pero de índole extraterrestre. Esos seres acaso captasen en nuestros propios paisajes de la tierra valores estéticos *objetivos* que para nosotros *objetivamente no existen;* aunque es muy posible que alguno de los géneros de la belleza natural fuese capaz, *casualmente,* de emocionar de modo relativamente idéntico a seres de este planeta y de otro diferente. La grandeza de una montaña que antes trajimos a colación tal vez «anonade» a un «marciano» en grado semejante al que *mutatis mutandis* un humano soportaba en nuestro ejemplo. Con todo, ello se debería al *azar* de que ciertas condiciones humanas coincidiesen en grado suficiente con ciertas condiciones «marcianas» (entre otras, el tamaño físico), y no obsta a la tesis que pretendo sostener. Es importante añadir que la mayor universalidad de la belleza natural en el caso que hemos supuesto, por ser fruto de la casualidad, no implica una calidad más elevada en la belleza misma, que hasta podría descender con respecto a otra ligada exclusivamente a nuestra especie.

Lo mismo diríamos en un sentido algo distinto referido a la poesía. La relatividad al hombre con que la poesía se ofrece seguramente es rigurosa. Sin embargo, la poesía no sólo termina en el ser humano como tal, sino que de manera

parcial puede terminar igualmente con el hombre de esta o de aquella cultura, según hemos de mostrar en el capítulo que va a continuación. Lo que quiero adelantar aquí es que el hecho de que un determinado instante poético sólo dure diez mil años no significa que necesariamente sea de menor valía en comparación a otro cuya duración se extienda al doble de tiempo, o que incluso tenga asegurada intemporalmente su pervivencia, pues también aquí cabe que ese fenómeno sea azaroso y sin relación alguna ni con la cantidad de verdadero talento empleado en su creación, ni con la cantidad o cualidad de la emoción misma que esa creación produce en su público actual. Pensemos en dos mujeres igualmente bellas hoy, pero desiguales en cuanto a su capacidad de aguante frente a los estragos del tiempo. Imaginemos incluso que una de ellas ha recibido un tratamiento médico que la vuelve invariable en su hermosura e inmortal. ¿Tendría algún sentido atribuirle más belleza por el momento que a su compañera, mientras ésta no se modifique? Así ocurre con la poesía que es temporal por las razones dichas frente a la que por las mismas razones no lo es: resulta insensato todo intento de valoración basado en argumentación de tan escasa o nula solidez.

CAPÍTULO XXIX

LA HISTORICIDAD DE LA POESÍA

I

SUPUESTOS DE LA POESÍA E HISTORICIDAD DE ÉSTA

Acabamos de adelantar de ese modo otro problema que ya, por otra parte, nos ha salido al paso en varia ocasión, y de modo tan decisivo, que sortearlo momentáneamente ha constituido para nosotros un esfuerzo. Ese problema es el de la historicidad de la poesía. He aquí cómo desde una perspectiva y un camino propios, los del análisis de los supuestos y modificantes extrínsecos de la obra literaria, hemos venido a coincidir con todo un costado de cierta filosofía de nuestro siglo, que piensa como históricos no sólo al hombre y cuanto el hombre hace, sino a veces también hasta a las cosas llamadas «naturales», en cuanto el ser de esas cosas aparece *en ellas* únicamente al ser interpretadas diversamente (y, por tanto, históricamente) por las sucesivas pupilas de los hombres [1].

---

[1] Véase Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, en *Obras Completas*, VII, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1961, pág. 117; del mismo

Por lo pronto alcanzamos una primera idea al respecto: si las obras poéticas se asientan sobre soportes o supuestos, la suerte futura de aquéllas dependenrá de la que corran éstos. Pero sucede que los supuestos son, con alguna frecuencia, como hemos visto ya, esencialmente históricos, perecederos, de donde se sigue, por lo pronto, con idéntica frecuencia, ese mismo carácter para la poesía. *Por lo pronto*, subrayo, pues los análisis que más adelante vamos a efectuar nos conducirán a conclusiones más tajantes: toda poesía es histórica, incluso aquella de extremo valor que tuviese la suerte de la perduración sin fin. Desvanecer el carácter paradójico de esta afirmación será una de las intenciones fundamentales del presente capítulo [2].

HISTORICIDAD DE LA POESÍA Y LEY INTRÍNSECA

Comencemos nuestro trabajo en puntos de evidencia inmediata. En las págs. 274 y sigs. del t. I analizábamos un poema de Machado:

---

autor, *Unas lecciones de Metafísica*, Alianza editorial, Madrid, 1965. Véase también Julián Marías, *Introducción a la Filosofía*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1956, págs. 248-249.

[2] Sobre la historicidad del arte véase André Malraux, *La voix du silence*, 1951, págs. 66 y 276 (entre otras); Karl Mannheim, *Beitr. z. Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, 1923 (pág. 27 entre otras); del mismo autor, *Historismus*, en «Arch. f. sozialwiss. u. sozialpolit.», 1924, tomo LII, pág. 35; Félix Vodicka, *Historia de la repercusión de la obra literaria*, en *Lingüística formal y crítica literaria*, comunicación 3, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1976, págs. 49-61; H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, 1934; Louis Teeter, *Scholarship and the Art of Criticism*, ELH, V, 1938, págs. 173-193; René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956, págs. 29 y 143-144. También nuestro Ortega parte en su obra de ideas semejantes: «El arte en presente y en pretérito»,

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean;
en la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

y veíamos que todo él descansa sobre el feliz sustentáculo de su último verso, y, más concretamente, de su última expresión: «agua muerta». Es éste, decíamos, un sintagma atestado de sentido. Sin abandonar su significado, primario que llamábamos «racional» (agua parada de un estanque), el sintagma adquiere una significación «irracional» distinta (una insinuación fúnebre), que no es sino el resultado de la proyección y determinación significativa otorgada por el contexto, por la sucesión de las palabras anteriores del poema. Todas ellas tienen, en efecto, esa misma aureola simbólicamente alusiva a la muerte, que podríamos racionalizar en la frase «vamos a morir»:

crepúsculo, morado, negro, cipresal, humean, sombra,
piedra, sueña, mudo, marmórea, reposa, agua muerta.

Este acento o armónico que acompaña a cada una de las palabras señaladas, sufre, al reiterarse, una poderosa intensificación que alcanza su cima en la expresión postrera, «agua muerta», a la que se incorpora. El valor poético de tal expresión depende, pues, de que las palabras anteriores posean el significado simbólico que les hemos atribuido. Por ejemplo, que a la palabra «cipresal» se nos unan inconscientemente

---

Obras Completas, III, Rev. de Occidente, Madrid, 1950, págs. 450 y sigs. Lo mismo cabría hallar en Jorge Luis Borges, «Sobre los clásicos», en *Nueva Antología personal*, Emecé editores, Buenos Aires, 1968, páginas 302-305. Nuestros análisis siguen un camino sustancialmente diverso a estos autores y un método completamente distinto.

representaciones de lo fúnebre y melancólico. Es evidente que hoy sucede esto porque la sociedad ha dado en la costumbre de plantar cipreses en los cementerios. ¿Acontecerá siempre lo mismo? ¿Siempre la palabra «cipresal» ha de asociarse en la psique humana con la idea de la muerte? No parece probable que ocurra así, porque no lo es mucho que la Humanidad persista imperturbable en uso tan arbitrario. Llegará *o puede llegar* el día en que los cipreses no se planten en tales lugares, y ese día los lectores de Machado, al encararse con este poema, no sentirán la palabra «cipresal» poblada del sentido que hoy tiene. La cadena sugestionadora (ascua - crepúsculo - morado - negro - cipresal - humean - sombra- ...) habrá perdido uno de sus eslabones esenciales, y en consecuencia, el efecto total del poema, *si no anularse*, al menos ha de disminuir.

Ahora bien: la erudición no podrá reparar el daño introducido, y ello por dos razones. Primero, porque no se percatará de él, ya que la carga fúnebre de la palabra «cipresal» se nos comunica de modo totalmente subrepticio: «irracionalmente». Segundo, que aun en el caso de que llegasen a percibirlo, de nada serviría. Gritarían entonces los eruditos: «¡Cuidado, lector! La palabra *cipresal* debe asociársete inconscientemente a la idea de la muerte, produciéndote pesadumbre». El lector podría responder: «¿Y qué quiere usted que yo haga? ¡No se me asocia! Y, sobre todo, no se me asocia inconscientemente».

Repárese bien en que la culpa del suceso no la tiene de ningún modo el poeta. Éste ha trabajado acaso con el máximo de su poder, y son circunstancias ajenas al poeta y a su capacidad lírica quienes han intervenido en la ruina de su obra. Ocurre que el escritor actúa con dos especies distintas de materiales que él no puede diferenciar en el momento de la creación, ya que ambas le están presentes con

idéntica vivacidad, como igualmente reales que son en ese instante; una, esencialmente temporal, consumible, por depender su actividad poética de un estado cultural naturalmente transitorio (el vocablo «cipresal» es un ejemplo); y otra especie, de valor más resistente, tal vez imperecedero, al estar entrañablemente unida a ciertas reacciones psíquicas del hombre que no es fácil que cambien. Así es difícil suponer que la palabra crepúsculo pueda en el futuro desprenderse de la tristeza que, en principio, hoy la acompaña. Pero aun en este caso, si lo poético perdura en cuanto a la primera ley, su historicidad no deja de darse en cuanto que la historicidad tiene, como comprobaremos, otras zonas de penetración.

Junto al ejemplo del «cipresal» pondríamos el verso:

> Tu desnudez se ofrece como un río escapando,

ya que se trata de una imagen visionaria, cuyo efecto, como sabemos, se conecta a un uso, sin duda histórico: ir vestido. La historicidad del fragmento es diáfana, aunque no lo sea tanto su mortalidad, pues resulta algo duro imaginar un futuro desnudista para todos los hombres. De todas maneras, ese día no es impensable [3], y, de otra parte, se ofrece desde siempre incluso como real para algunas zonas de nuestro planeta. La poesía perece, pues, no sólo en el tiempo, sino en el espacio, lo cual puede ejemplificarse abundantemente. Muchos instantes líricos se basan en las asociaciones que para los habitantes de Europa y de cuantos están situados en su misma circunstancialidad geográfica en ese sentido tienen palabras como «abril», «mayo», o bien «octubre», «di-

---

[3] No es impensable el descubrimiento de alguna substancia, líquida, por ejemplo, que aplicada a la piel del cuerpo haga a ésta impermeable al frío y al calor.

ciembre», «enero». Pero no es posible soslayar el hecho de que muchos países no se encuentran en semejante localización y que para sus pobladores no significa irracionalmente «abril» lo que de ese modo puede significarnos a nosotros (alegría, juventud, vitalidad, etc.); y lo propio acaecerá con otros vocablos que acabo de citar. Un argentino en comportamiento espontáneo (que es el requerido por esta clase de poesía basada en asociación irreflexiva), y que no tenga noticias culturales pertinentes por viajes o lecturas, reemplazadoras de las experiencias inmediatas, no podrá sentir adecuadamente la voz «abril» de este fragmento juanramoniano (o de otros similares):

> Abril venía lleno
> todo de flores amarillas.
> Amarillo el arroyo,
> amarillo el vallado, la colina,
> el cementerio de los niños,
> el huerto aquel donde el amor vivía,

ya que «abril» tiene en ese texto, además de su significado lógico, otros no lógicos que se ligan al hecho de ser tal mes el que inicia la primavera.

Si ciertos procedimientos tienen como tales asegurada la perduración, otros no la tienen. Tómese el recurso al que hemos asignado el nombre de «ruptura del sistema». Parece claro que siempre el hombre ha de emocionarse ante la destrucción de la norma de equidad que hay en nosotros:

> Si de nuestros agravios en un libro
> se escribiese la historia,
> y se borrase en nuestras almas cuanto
> se borrase en sus hojas,
>
> te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
> tu amor huellas tan hondas,

> que sólo con que tú borrases una,
> las borraba yo todas,

puesto que esa norma no es probable que se modifique a través del tiempo. Pero ¿diríamos lo mismo para el caso del rompimiento en los atributos del objeto[4] y, sobre todo, para el caso en que la ruptura afecta a las convenciones sociales?[5]. De ninguna manera. Es verdad que, en muchos sistemas, los atributos concedidos normalmente al objeto son lo bastante inherentes a él para que el paso de los años los respete. Y así, seguramente ha de regir en todo tiempo la creencia de que la razón humana sea fuente de verdad y no de error, pensamiento invertido por Unamuno cuando dice:

> la losa
> del pensamiento, fuente de ilusiones[6].

Mas en otros ejemplos, los atributos hoy vigentes pueden dejar de serlo mañana. Si esto llega a ocurrir, su quebranto, y en consecuencia la emoción que ahora ese quebranto aporta, se habrán esfumado. Piénsese en una época cuya noción de la divinidad fuese contraria a la nuestra, una época que crea con fe viva, digamos, en la maldad de los dioses. ¿Producirían en ella el mismo efecto que hoy estos versos de José Luis Hidalgo?

> Has bajado a la tierra cuando nadie te oía
> y has mirado a los vivos y contado a tus muertos.
> Señor: duerme sereno, ya cumpliste tu día.
> Puedes cerrar los ojos, que tenías abiertos[7].

---

[4] En las págs. 517 y sigs. del t. I se analiza tal recurso.

[5] Léase en las págs. 536 y sigs. del t. I la descripción de ese procedimiento.

[6] Este fragmento se analiza en la pág. 520 del t. I.

[7] Poema analizado en la pág. 519 del t. I.

Sospecho que no. Y si en el recuerdo de los futuros lectores no estuviera, como hoy está, el pasaje bíblico que dice: «Dios miró el mundo y lo vio bueno», ¿es posible que la frase aleixandrina que reza:

> La serpiente se asoma por el ojo divino, y encuentra
> que el mundo está bien hecho [8],

se conserve con la misma frescura del pasado? La contestación, evidentemente, no ha de ser sino negativa: caso que, por otra parte, es el mismo de todas las rupturas del sistema formado por una frase hecha.

Al examinar con idéntica intención la ruptura en el sistema de las convenciones sociales, el mismo hecho se dibuja con mayor crudeza. En su lugar, copiábamos el siguiente poema de Lorca:

> Bajo la adelfa sin luna
> estabas fea desnuda.
>
> Tu carne buscó en mi mapa
> el amarillo de España.
>
> Qué fea estabas, francesa,
> en lo amargo de la adelfa.
>
> Roja y verde, eché a tu cuerpo
> la capa de mi talento.
>
> Verde y roja, roja y verde.
> ¡Aquí somos otra gente! [9].

La expresividad de esta canción, indicábamos, procede, en parte muy principal, del inesperado denuesto con que el

---

8 Véanse las págs. 522-523 del t. I y la pág. 553 del t. I, donde se comenta este fragmento poemático.

9 Poema analizado en las págs. 537 y sigs. del t. I.

poeta se dirige a una mujer. La tradicional galantería masculina hacia el sexo contrario queda suplantada por la feroz imprecación. Si no existiese en el ánimo de todos la conciencia de que «se debe ser galante con las damas», el efecto sería de menos importancia. Ahora bien: esa norma responde a un tipo de cultura, la nuestra, a un especialísimo concepto de la vida, que sólo es propio de unos especialísimos hombres. No ha existido siempre, como es de sobra conocido, y es fácil que, al cambiar determinados supuestos, vuelva a desaparecer. Y aun dentro de nuestra órbita cultural no rige con la misma fuerza a lo largo de toda la trayectoria. Se sabe que desde el siglo XII hasta el XV la reverencia masculina hacia la mujer fue mayor que en el primer período de la Edad Media, y en el siglo pasado, mayor que en el presente. ¿No es del todo congruente imaginar para un porvenir más o menos remoto la total extinción de una norma cuya base (creencia en la inferioridad, no sólo física, de la mujer) es ya hoy ampliamente discutible, y sujeta a honda revisión, como nadie ignora? Si ese instante llega, la pieza lorquiana habrá perdido una parte de su actual significado.

Si pasamos a otro ejemplo de lo mismo, que también nos es familiar, no cabe duda que en un mundo más sincero que el nuestro, al que tal vez nuestra cultura esté ya encaminada y que, por tanto, no tarde acaso en aparecer, los versos de Lorca:

> Suntuosa Leonarda.
> Carne pontificial y traje blanco,
> en las barandas de «Villa Leonarda».
> Expuesta a los tranvías y a los barcos.
> Negros torsos bañistas oscurecen
> las riberas del mar. Oscilando
> —concha y loto a la vez— viene tu culo
> de Ceres en retórica de mármol,

con su inesperada voz «culo», considerada normalmente vitanda en la conversación «cortés» y en la literatura, quizá pierdan su expresividad, basada hoy precisamente en la ruptura del sistema de las convenciones sociales.

OTRO EJEMPLO DE LO MISMO: LA SIMBOLOGÍA NUMÉRICA MEDIEVAL

Pensemos ahora en el simbolismo[10] numérico, que tanta importancia tuvo en el modo de composición literaria de la Edad Media. De origen pitagórico, el simbolismo de los números, adoptado por la antigüedad, se acreció al contacto con el simbolismo cristiano. El resultado fue su conversión en un hábito e instrumento frecuente de artística estructuración, en una época, como la medieval, más propicia a la digresión que a la unidad estilística sobrevenida sólo cuando el Renacimiento impuso al arte imperativos más racionales. El número, experimentado con significación trascendente, extendía esa significación al conjunto de la obra, acaso heterogénea, unificándola en ese sentido. La cifra simbólica se comportaba de hecho así, en muchos casos, como un excelente sucedáneo de la verdadera intención unitaria que luego predominó. Pongamos un ejemplo extremoso. Abbon de Saint-Germain añadió a los dos libros de su *Bella Parisiacae Urbis* un tercer libro de contenido totalmente distinto porque (¡asombrémonos!) el número tres evoca a la Trinidad[11]. Por idéntico motivo, la composición literaria basada en tal nú-

---

[10] El significado del vocablo «símbolo» es aquí el tradicional; muy diferente, por tanto, del especial significado técnico que tiene en páginas anteriores.

[11] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, Fondo de Cultura Económica, tomo II, pág. 701.

mero es frecuentísima en la Edad Media. Berceo divide sus hagiografías en tres partes (biografía propiamente dicha, milagros del santo cuando éste vivía y milagros acaecidos tras su muerte, por mediación suya). Cifremos los abundantísimos ejemplos que de lo mismo podrían ser aducidos en el nombre de Dante, que hace girar toda su *Divina Comedia* en el soporte trinitario: uso del terceto, división de la obra en tres partes (infierno, purgatorio, paraíso) con 33 cantos cada una (si damos de lado el primero por ser puramente introductorio). En la Edad Media todo ello, a mi juicio, tenía un sentido que no ha resistido el paso de los años, al hallarse en relación de dependencia con respecto a una cosmovisión que la llegada del Renacimiento hizo desaparecer. Por lo pronto, y sin entrar en toda la complejidad del asunto, tengamos en cuenta lo siguiente. El primitivismo [12] de la mente medieval propendía, por razones que ya sabemos [13], a identificar sustancialmente aquellas realidades que tuviesen entre sí algún parentesco, por casual y traído por los pelos que a nuestros ojos pueda éste resultar. Olivier de la Marche se plantea y resuelve una cuestión de etiqueta palatina partiendo implícitamente de tal supuesto anímico. «¿Por qué el *fruitier*, se pregunta, tiene a su cargo no sólo las frutas, como el nombre de su oficio expresa, sino también las iluminaciones?» «Porque la cera de las velas, nos dice, es libada por las abejas en las flores, de las que nacen también los frutos» [14]. Esta respuesta, ininteligible para nosotros, era perfectamente lúcida y suficiente para los contemporáneos del

---

12 Primitivismo sólo en el sentido de su *funcionamiento;* en cuanto a sus *contenidos,* la mente medieval no tiene nada de primitiva: es opuestamente, derivada y procedente.

13 Véase la pág. 301, t. II.

14 Citado por Huizinga, *El otoño de la Edad Media,* traducción de José Gaos, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1961, pág. 316. El comentario que hago en el texto es de mi responsabilidad.

autor, y ello hasta tal punto, que éste no siente ni de lejos la sospecha de que su explicación pueda pecar de ilógica. Para los hombres de aquella edad la cosa era clara y razonable, puesto que un modo especialísimo de vivir el mundo les llevaba a poner bajo la frase citada un supuesto que nosotros no podemos poner y que, a mi juicio, era el siguiente: frutos y cera tenían un origen común, las flores; luego al hallarse así conectados, por lo que más arriba expresé, esencialmente no diferían. Y como *eran emocionalmente la misma cosa,* un mismo criado había de atenderlos.

Pues bien: desde esta manera de entender la realidad, que, repito, tiene aún más entresijos que los mentados, la composición artística sustentada en el uso de un número aparece llena de significación, puesto que ese número asocia a la obra que lo utiliza, enriqueciéndola, otra, otras o aún muchas realidades que en él vienen a coincidir. Y no sólo a la obra artística. El enriquecimiento por asociación afectaba también a las operaciones de la vida. Don Juan Manuel, en el *Libro de los Estados,* se pregunta la causa de que Cristo predicase tres años. La explicación es que lo hizo:

> por dar diezmo de tiempo, ca de treinta años [que tenía al comenzar su predicación] los tres son de diezmo, et por ende nos da a entender que así debemos dar diezmo a Dios del tiempo commo de las otras cosas; la otra razón es por dar a entender que el cuento de tres es el cuento complido, et que la Sancta Trinidad es cosa complida et verdadera, et que en él era complidamente, et que él era verdaderamente Dios et home.

De modo parecido, la mención del número siete podía traer el recuerdo y la significación de las siete virtudes, las siete obras de misericordia corporales y las siete espirituales, los siete peldaños de la santidad, las siete peticiones del padrenuestro, los siete dones del Espíritu Santo, las siete

bienaventuranzas, los siete salmos penitenciales, los siete momentos de la pasión, los siete sacramentos, los siete pecados capitales, etc.[15]. De ahí que los Caballeros de la Fama fuesen siete, siete *Las Partidas*[16] y otras muchas cosas de aquella época, que alcanzaban así un sentido sagrado y trascendente por el mero hecho de la presencia en ellas de ese número. Pedro Alfonso enseña en su *Disciplina clericalis* que la perfecta «nobilitas» se constituye con siete «artes», siete «probitates» y siete «industriae». Sedulio Escoto habla de las siete cosas más hermosas... Y así sucesivamente. Se nos patentiza que el apilamiento de significaciones aportado por el número simbólico de las obras literarias de la Edad Media se ha perdido con la desaparición del primitivismo mental y de la visión teocéntrica del mundo. Por mucho que explicitemos ambos hechos y que queramos asumirlos nosotros por reflexión y cálculo histórico, no pasaremos de meros espectadores un poco asombrados y profundamente extrañados de algo que fue vivido desde dentro y con absoluta naturalidad por los hombres de un tiempo ya extinto. Lo que fue un procedimiento intrínseco (ley primera) ha dejado de serlo.

HISTORICIDAD DE LA POESÍA Y LEY EXTRÍNSECA

Pero no sólo la poesía puede ser histórica en lo que toca a su primera ley; también en lo que toca a su ley segunda,

---

[15] Huizinga, *op. cit.*, págs. 284-285. Huizinga no habla, sin embargo, del enriquecimiento significativo que aportaba la simbolización numérica a la obra.

[16] Sabido es que ser siete *Las Partidas* se debe a que el nombre de «Alfonso» tenía siete letras. Pero si el Rey hubiese sido poseedor de un nombre más largo o más corto, probablemente no se hubiese interesado en hacer que su obra tuviese tantas partes como letras tenía su nombre de pila.

y ello de un modo absoluto y no únicamente parcial, como hasta aquí hemos visto. En términos más claros: si la poesía es vulnerable *a veces* por el lado de la necesidad de «individualización», lo es *siempre* por el lado de la necesidad de «asentimiento». Mas antes de llegar a tan radical conclusión, enfrentémonos con ejemplos sueltos que nos acostumbren a ver, por lo pronto, la frecuencia con que la poesía es por ese sitio histórica. En un capítulo anterior nos ocupábamos de la frase poética:

más vale morir en pie que vivir de rodillas.

Sabemos que para que exista poesía es menester que «el contenido anímico que ha de comunicarse resulte ser la contestación adecuada al objeto que lo provoca». Pero está claro que el hecho de parecernos adecuada esa contestación depende de todo un conjunto de opiniones que sobre el mundo nos hayamos forjado, y un cambio muy profundo en tales opiniones puede llevarnos hasta el disentimiento con respecto al fluido anímico que se nos ofrece, con lo cual desestimaremos en cuanto poético lo que antes nos pareciera tal. Apunto aquí como posibilidad la idea de que una expresión, aceptada como estética en un determinado tiempo, se torne absurda o ridícula al cabo de los siglos. Pensemos, por ejemplo, en un período de creencias políticas contrarias a las que rigen hoy, donde el concepto de libertad individual o nacional hubiese desaparecido por completo, en virtud de ciertas experiencias, especialmente graves (digamos: catastróficas a escala universal), que haya sufrido la Humanidad. ¿Qué experimentaría un hombre educado en una atmósfera vital ante el texto que nos ha servido de referencia en cuanto al sentido concreto de tipo político que éste hoy aduce: No es excesivo suponer que ese texto se habría vuelto estéticamente neutro e incluso que podría despertar la risa de sus nue-

vos oyentes, si se insuflara de algún modo en esas palabras un barrunto de justificación. Ello ocurriría así porque uno de los requisitos de la poesía, el cumplimiento de la ley de aquiescencia, no se daría y sí, en nuestra hipótesis, los propios del absurdo o del chiste.

Insisto en que ahora el motivo del deterioro no es el mismo que antes hemos considerado. La diferencia consiste, vuelvo a decir, en que la emoción poética, en el caso anterior se anulaba porque un procedimiento intrínseco dejaba de serlo, esto es, porque dejaba de cumplirse la ley «primera» o «de individuación», como acabamos de adelantar. Por ejemplo: al haber desaparecido el sistema que hoy opera en nuestra psique *(verbi gratia:* el sistema de las convenciones sociales), su ruptura no es tal ruptura, y la dosis de emoción que esa ruptura acarreaba se evapora. Pero en el caso que nos ocupa, se trata de algo distinto. La frase:

más vale morir en pie que vivir de rodillas

representa la suspensión de la ley con que nos urge el instinto de conservación. Cuando tal frase se haya saturado de absurdo o de comicidad, como hemos querido suponer, el procedimiento intrínseco, la ruptura del sistema con su respectivo modificante (nuestra voluntad de vivir a todo trance) seguirá en pie y, sin embargo, tal quebrantamiento no conllevará emoción alguna. En el presente caso, el cambio no afecta a la integridad del recurso, no afecta a la ley intrínseca, sino a su acompañamiento aquiescente, esto es, a la ley extrínseca o del asentimiento, fundada en un modificante extrínseco, un conjunto de creencias sobre la libertad humana, que en nuestra hipótesis se habrían desvanecido.

OTRO EJEMPLO DE LO MISMO: HISTORICIDAD DE LOS DRAMAS DE HONOR

Insistiendo sobre lo mismo, pero ahora en un caso no imaginario, sino real y ya sucedido, recordemos, por ejemplo, los dramas de honor del siglo XVII español. Es notoria la incomprensión de tales obras por parte de cierta crítica, y no sólo extranjera. El mismo Menéndez Pelayo, no sospechoso de anticasticismo, al denominar «odiosos» a los maridos calderonianos [17] es evidente que los veía y experimentaba de un modo opuesto a como los experimentaban y veían tanto el autor de ellos como los contemporáneos del autor. ¿A qué hemos de atribuir disparidad tan grande de criterios? ¿Simplemente a la ceguera personal de nuestro gran polígrafo y de cuantos comentaristas con él vienen a coincidir al respecto? Hay en ellos, por supuesto, *también* ceguera; pero el asunto es más hondo y más grave. La «crisis de la conciencia europea» y de las vigencias tradicionales se inicia justamente a raíz de la muerte de Calderón [18]. La estructura social sufre por esas fechas una transformación radical, que el siglo XVIII consolida, populariza y acrece. El «sistema del honor», tal como fue vivido con autenticidad en el extenso período antecedente, se derrumba con reconocido estruendo al llegar esa nueva época, donde tantos platos quedaron para siempre rotos. Uno de ellos es el que ahora nos ocupa. Menéndez Pelayo y sus co-opinantes hablaban desde una visión del mundo por completo distinta a la que hizo posibles aque-

---

17 Marcelino Menéndez Pelayo, «Calderón y su teatro, Conferencia VI, Dramas trágicos», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, página 240.

18 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne,* Paris, 1934.

llas obras, y, por tanto, juzgaban éstas desde supuestos indebidos. Se me dirá que los numerosos estudios acerca del honor español que se han sucedido posteriormente han sabido corregir el punto de vista de Menéndez Pelayo y nos han situado las obras teatrales de que hablamos en la perspectiva idónea. Lo creo firmemente, pero ello no quita para que con igual firmeza piense que ni tales trabajos ni ningún otro pueden volvernos a la situación vital de un hidalgo que en 1620, 1640 ó 1670 aplaudía la sangrienta resolución de una «famosa comedia» de ese tipo. Hoy podemos comprender intelectualmente mejor que Menéndez Pelayo las premisas en que se asentaba la «honradez» del castigo cruento. Pero es necesario subrayar con trazo grueso la ancha separación que media entre entender racionalmente algo y vivir ese algo. Por mucho empeño que pongamos en imaginar históricamente el modo de sentir y apreciar las relaciones conyugales un hombre del siglo XVII, nunca podremos transfigurarnos en ese hombre. El espectador de hacia 1640 iba, en efecto, al teatro instalado en ciertos supuestos de los que partía sin necesidad de pensarlos de modo explícito. Y con menos explicitación pensaba aún los presupuestos de esos supuestos, etc. Veamos rápidamente lo que llevaba implícito en su conciencia el público que se arrebataba con los sonoros versos lopescos o calderonianos:

1.° Entre las cosas valiosas, una de las más valiosas era el heroísmo bélico, encarnado en el rey y los nobles.

2.° Por consiguiente, la nobleza se constituía como el prototipo de la más alta humanidad.

3.° Pero ser noble no dependía, más que originalmente, y esto no siempre, ni resultaba de un esfuerzo personal, sino de un acaecer externo a la persona: el nacimiento dentro de una clase; y

4.º por tanto, la hidalguía se configuraba como un fenómeno de la naturaleza, un fenómeno natural, y en ese sentido, no complicado con la responsabilidad del hombre. La hidalguía se asemejaba en ese sentido más a la caída de las hojas en el otoño que a algo circunstancial, modificable y ético.

5.º Era, por tanto, cosa de «naturaleza», es decir, cosa sustancial, como lo era el comportamiento mismo del caballero, comportamiento visto en España, más que en otros sitios, al modo medieval, o sea, con esencialidad. El caballero tenía una determinada conducta irremediable, a la que no podía faltar en punto alguno, a riesgo de pecar *contra natura,* y de alguna manera, en consecuencia, dejar de existir. Esta visión integrista del noble había sido peculiar a la Edad Media, y en tal sazón resultaba de la visión absoluta de la realidad que toda mente relativamente «primitiva» lleva consigo. Una realidad absoluta es, en una de sus dimensiones, una realidad inmodificable en toda su extensión. Los accidentes de las cosas serán así fijos y consustanciales, y por serlo, indeclinables. El comportamiento aristocrático había de obedecer reglas establecidas de antemano y siempre las mismas, lo cual otorgaba a aquél un carácter en algún sentido inevitable, mecánico. No creo pecar de hiperbólico diciendo que el hombre así concebido carece de individualidad y, por tanto, de psicología. Es más bien un prototipo con reacciones previsibles por anticipado.

Pero esta visión de la realidad y su consiguiente particularización en lo que toca a la compostura noble no desapareció en España lo bastante al llegar el Renacimiento, ya que la escasez de la burguesía española y su posterior extenuación más completa en la segunda mitad del reinado de Felipe II hicieron que perdurase en nuestro país anómalamente algo del entendimiento señorial-teocéntrico propio de la Edad

Media, lo que, a su vez, arrastró hacia los siglos siguientes buena porción de elementos típicamente medievales. (Resulta difícil de entender por qué esta explicación tan simple del hecho en cuestión no ha sido aducido hasta donde yo recuerde, por ninguno de los teóricos e historiadores de la vida española, por ejemplo, Castro o Sánchez Albornoz.) No juzgo este hecho como un mal, aunque no siempre fue un bien. Nos dio espléndidos resultados en algunos aspectos (una mística excepcional, un teatro originalísimo, etc.) y graves insuficiencias en otros (en filosofía, ciencia y técnica, por ejemplo). Pero lo que nos importa aquí es otra cosa: que la pervivencia de fragmentos cosmovisionarios de la época pasada en el interior del Siglo de Oro español [19] trajo a éste una marcada propensión a la contemplación enteriza del hombre, según la cual el ser humano, con significativa frecuencia (en el teatro, en la novela picaresca), queda visto desde fuera y en forma de bloque prototípico, sin fisura... y, digámoslo de una vez, sin individualidad. Aprovecho la ocasión para añadir entre paréntesis, y algo fuera de caja, que los males de España no radican en un exceso de individualismo, como se ha repetido tantas veces, sino precisamente en lo contrario: en la debilidad enfermiza de éste. Al no sufrir nuestro país en grado suficiente el proceso burgués y la consiguiente racionalidad, España únicamente pudo ser individualista al modo pálido y sin bastante decisión, ya que individualismo y racionalismo, como intentaré probar en otro libro, son sustancias en íntima relación e interdependencia. Al hablar

[19] Toda cosmovisión se da siempre *entera,* porque cada característica *supone* el resto de la estructura o sistema al que pertenece. En consecuencia, la frase del texto «fragmentos cosmovisionarios» significa «fragmentos de la cosmovisión medieval que perduren hoy en el presente de forma asistemática» o mejor dicho, de modo residual con respecto a un sistema «antiguo», ya desaparecido, pero al que su mera existencia supone.

de España, se ha confundido lamentablemente, a mi ver, incluso por personas obligadas profesionalmente a mayor rigor, individualismo y... particularismo de raíz medieval. España, por no ser individualista del todo, siguió siendo particularista, con más tendencia, por tanto, al fragmentarismo que a la unidad, salvo en momentos históricos, donde el hecho unitario nada tiene que ver tampoco con racionalidad, individualismo, etc., sino con otras complejas realidades de que no puedo ocuparme en esta rápida insinuación y esquemático avance de lo que afirmaré con más responsabilidad y copia de datos en su sitio adecuado, que no es éste.

Si España hubiese estado dotada de un individualismo tan pujante, firme y en recargada dosis como se ha dicho, no se comprendería lo que pasa en nuestra novela picaresca (salvado, sobre todo, el *Lazarillo)* y más aún en nuestro teatro, donde la psicología individual se halla, por lo general, característicamente ausente. La escasa individuación de los personajes de Lope y de sus seguidores no es fortuita, sino fidelidad a un modo de entender la conducta humana como adscripción inevitable a un canon ideal, genérico, por tanto, que no puede sortearse sin atentar contra la misma naturaleza del hombre, o sea, sin caer en irrealidad, inexistencia y nadificación.

Creo que cuanto hemos venido afirmando nos aclara definitivamente el hecho de ser la comedia española una comedia esencialmente situacional. Como la psicología no sólo no existe, sino que, dadas las premisas enunciadas, en principio y de modo característico, no tiene por qué existir, lo que importa será determinar cuál sea el deber de un *caballero cualquiera* en determinadas circunstancias particulares. En otros términos: al no poder interesarle al dramaturgo de nuestro país la «individualización» del personaje, forzosamente recaerá su atención y propósito en la individuali-

zación de la situación del personaje. De ahí que esas obras hayan de ser esencialmente casuísticas, como es casuística la moral de la época. Nueva prueba del escaso individualismo de nuestra cultura y nueva coincidencia con la concepción medieval, que, por los mismos motivos, se preocupaba constantemente del *caso* y no del individuo como tal que en él se hallaba. De Lope a Calderón, el teatro de España girará, pues, en torno a cosas como el deber del noble frente al caso singular en que el Destino le ha puesto: ¿qué ha de hacer *el* caballero si el ofensor de su honra es *el* rey? ¿Qué, si ha de elegir entre la fidelidad al rey o la fidelidad al amigo, o a la palabra dada?, etc. Estas preguntas casuísticas, y otras parecidas, son el núcleo y sustancia última de muchas obras teatrales de España, y nos recuerdan vivamente (y no por casualidad) otras que nos salen al paso en varios géneros literarios medievales: «¿Qué es mejor: amar a un clérigo o a un caballero?»; «¿es lícito dar una batalla en día de fiesta?»; «¿puede escapar un preso que ha dado su palabra de no hacerlo si se le pone una cadena?»

Concretando más todo lo anterior y estrechándolo a nuestra específica consideración, nos explicamos ahora por qué el marido a quien su esposa deshonrara había de matarla, pues tenía que cumplir, por lo dicho, con los abstractos «deberes del caballero»; esto es, del genérico caballero en que todos los caballeros coinciden sin sobrantes si lo son. Al caballero que lo es corresponde un comportamiento siempre idéntico a sí mismo, igual para todos, o sea sin matiz personal [20]. Ahora bien: ¿cuál es la razón de que, en la situación de adulterio, la reacción del caballero, ese «caballero cual-

[20] En las págs. 220 y sigs., t. II, he dicho cómo para la Edad Media la perfección suponía identidad de los seres perfectos. Todos los perfectos caballeros habían, pues, de ser idénticos entre sí, o sea, habían de carecer de psicología personal.

quiera» de que habla la comedia española, había de ser irremediablemente mortífera? Aquí juegan, sobre los mencionados, otros supuestos de que no hemos hablado aún. Enumerémoslos rápidamente, puesto que son bien conocidos [21].

1.º El caballero tiene honor, por el mero hecho de serlo.

2.º Ese honor queda depositado en la mujer (a mi juicio, a causa de que el vínculo matrimonial ha hecho a ambos cónyuges «de una misma carne»).

3.º El honor vale más que la vida.

4.º En consecuencia, puede defenderse matando, como es lícito defender la vida.

5.º Pues, ocurrida la ofensa, sólo se restablece la honra perdida con la sangre del ofensor.

Unamos estos cinco supuestos a los otros cinco anteriores y tendremos la relación completa de ellos, en cuya causal conexión se hallaban aposentados, sin saberlo manifiestamente, nuestros compatriotas del siglo XVII cuando iban a los corrales para contemplar y oír un drama de honor. Si nosotros nos atiborramos de conocimientos históricos y leemos esas mismas piezas, las comprenderemos, sin duda, racionalmente; pero, repito, no experimentaremos lo mismo que experimentaban nuestros antepasados [22], porque para éstos dichas premisas, cuya seriación hemos intentado fijar, eran la realidad misma, algo, pues, *vivo*, que, por lo mismo, no se cuestionaba ni explicitaba, mientras nosotros debemos tenerlas muy presentes; esto es, debemos, *imaginarnos* ser lo que no somos más que en falso e irrealmente. De otro modo: nos convertimos nosotros también en personajes de

---

21 Véase Ramón Menéndez Pidal, *España y su Historia*, ed. Minotauro, Madrid, 1957, tomo II, págs. 357-371 (ensayo titulado «Del honor en el teatro español»).

22 Véase A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, 1961, Ediciones Guadarrama, págs. 314-315.

ficción, *y es este personaje de ficción el que asiente a la obra, no nosotros mismos* (a este asentimiento lo hemos llamado por eso «*imaginario*», diferenciándolo así del otro, al que denominábamos «asentimiento real»), lo cual establece una diferencia hondísima entre nuestra imagen de la obra y la que hacían suya nuestros abuelos (pues el significado que se obtiene con un asentimiento «imaginario» no coincide, como es fácil colegir, con el obtenido a través de un asentimiento «real»). Tal distancia es la misma que existe entre ser de veras y ser de «mentirijillas» y como en juego, entre jugar y vivir. Jugamos a ser hidalgos del siglo XVII y sólo somos hombres del siglo XX, que no creemos lo que aquellos hidalgos creían. No hay duda: la obra que leemos no es la que presenciaban los vasallos de Felipe IV. Los dramas de honor son históricos y han cambiado mucho desde que se escribieron.

OTROS EJEMPLOS: MINUCIA, HUMANIZACIÓN Y TEMPORALIZACIÓN DE LO SOBRENATURAL EN LA EDAD MEDIA

Lo propio diríamos de la minucia medieval en pintura, literatura y vida, sólo que aquí la cosa tiene matices especiales. ¿Qué es esa minucia para un contemplador actual? Deliciosa ingenuidad, fresco candor, etc. Pero es obvio manifestar que las gentes del siglo XV no veían en ese afán pormenorizante lo que nosotros vemos hoy, y que no se complacían en tal ingenuidad y frescura por la simple razón de que para ellos objetivamente no existía. Dejo para otro libro la explicación de esas características, tan peculiares de aquella sazón, pues llevarla a cabo requeriría un complicado análisis que sería prolijo y excesivo realizar aquí. Anotemos al paso que lo dicho para la minucia de la cultura medieval

vale también para la humanización de lo sobrenatural y su adscripción a aquel presente de entonces, que tantas obras de la época muestran. Cuando Berceo describe unos demonios que arrastran al infierno a un condenado, y dice:

> Prisiéronlo por tienllas [«cuerdas»] los guerreros antigos,
> los que siempre nos fueron mortales enemigos
> Dábanli por pitanza non manzanas nin figos,
> mas fumo e vinagre, feridas e pelcigos [«pellizcos»],
>
> *(Los milagros de Nuestra Señora)*

nosotros experimentamos una grata sensación de ingenuidad que ni el autor ni sus contemporáneos podían sentir. O cuando en otro texto de idéntica mano y obra se pinta a la Virgen en el trance de defender a un devoto suyo contra las malas artes de un diablo que en figura de león le atormentaba («El clérigo embriagado»).

> Empezóli a dar de grandes palancadas,
> non podíen las menudas escuchar las granadas [«las grandes»],
> lazrava el león a buenas dinaradas,
> non obo en sus días las cuestas tan sovadas.
>
> Diçiel buena duenna: «Don falso traidor,
> que siempre en mal andas, eres de mal sennor,
> si más aquí te prendo en esti derredor,
> de lo que oi prendes aun prendrás peor».

Estos fragmentos y bastantes más de semejante tenor han nacido de una configuración mental de tipo primitivo, incapaz de imaginar lo distante o invisible como sustancialmente distinto a lo cotidiano, próximo y tangible, puesto que la cosmovisión de la época consideraba el mundo *esencialmente* inmodificable[23]. El ruralismo o localismo de la vida

[23] Véase José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, en *Obras Completas*, Madrid, 1947, ed. Revista de Occidente, t. V, págs. 159-164.

medieval acentuaba, por otra parte, este rasgo psicológico y cosmovisionario, que, en la Edad Media, lleva también, por ejemplo, a la frecuencia del anacronismo. Alejandro Magno era visto aproximadamente como un caballero cristiano de entonces y Don Júpiter, según nos enseña Alonso X el Sabio, aprendió de niño el trivio y el cuadrivio. Cuando el espíritu de cálculo, propio del quehacer burgués, y el crecimiento industrial y comercial se hicieron poderosos y trajeron consigo un incipiente racionalismo de un lado, y de otro el conocimiento de tierras y costumbres distantes, la cosa empezó a cambiar. El resultado último de todo ello es esa discrepancia que acabamos de percibir entre lo que un coetáneo de Berceo podía sentir ante los versos transcritos (u otros de parecido corte) y lo que sentimos nosotros, pues, en virtud de lo que acabamos de decir, nuestro asentimiento a tales fragmentos lo otorgamos de un modo diferente a como lo otorgaban ellos. Ellos lo otorgaban de lleno y sin reservas mentales: horizontalmente, diríamos. Nosotros desde un plano de superioridad, guiñando un ojo y tal como se escucha la deliciosa incongruencia de un niño. Los autores del siglo XIII eran niños que, creyéndose mayores, conversaban con otros niños, sus iguales e igualmente engañados sobre su edad. Nosotros somos adultos que escuchamos, indiscretos, ese diálogo. ¿Oímos lo mismo? Evidentemente, no.

OTRO EJEMPLO: CAMBIOS EN LA SITUACIÓN HUMANA DESDE LA QUE SE HABLA

La historicidad poética por el lado del asentimiento viene dada, en ocasiones, al variar la situación desde la que el poeta habla. Volviendo al caso del caballo y el burro, que tan pormenorizadamente hemos analizado en un capítulo

anterior, comprobaremos que nuestro asentimiento o nuestro disentimiento a las frases «la realidad piafa» o «la realidad rebuzna» puede modificarse si la situación del hombre con respecto a esos animales se modifica en materia grave y si el concepto de guerra, torneo, etc., sufre en el ánimo del común de las gentes una alteración de suficiente importancia. Hoy el *jeep* o el camión y el Cadillac o el Mercedes están sustituyendo a lo que respectivamente han sido para el hombre el burro y el caballo. Si el proceso continúa, y tales bestias dejan en absoluto de tener empleo humano, no se hace aventurado pensar que las palabras «rebuzno», «piafar», «relinchar», dejen de poseer las significaciones irracionales que hoy tienen en los textos citados.

LA HISTORICIDAD ABSOLUTA DE LA POESÍA POR EL LADO DE LA LEY SEGUNDA

Hasta aquí hemos venido hablando de la historicidad poética como parcial, como algo que puede ocurrir o no, que ocurre o no en ocasiones. Ahora intentaremos mostrar cómo el hecho de que la ley ahistórica de la aquiescencia encarne históricamente en cada período literario (véanse los capítulos XXIV, XXV, XXVI y XXVII) hace que la historicidad de la poesía tenga un carácter totalitario y absoluto. En efecto, la índole movediza sin solución de continuidad de la aquiescencia a todo lo largo del proceso evolutivo del arte implica la incesante movilidad de éste. Al ser otras nuestras preferencias temáticas en un determinado tiempo; al inclinarnos en él a favor de la objetivización del tema y de los sentimientos o, por el contrario, a favor de su subjetivización; al apetecer la responsabilidad del escritor con respecto a la sociedad, u, opuestamente, al gustarnos la libertad sin com-

promisos de aquél, o el lenguaje llano en vez del noble, o viceversa; al exigir un determinado grado de originalidad y no otro, etc., o una especial configuración del género literario de que se trate («poema», etc.) es evidente que asentiremos con más pobreza a aquella zona de la literatura que, nacida de otra cosmovisión, no cumpla con nuestras radicales pretensiones estéticas. Es cierto que en estos casos se trata de cosa muy distinta a lo que hasta el momento habíamos visto. Pues sólo nos habíamos ocupado hasta ahora de aquellos casos de historicidad en que la atenuación o muerte de lo poético no tenía posibilidad de regreso, mientras en el presente apartado nos enfrentamos con lo contrario: con una insensibilización por nuestra parte que resulta, a su vez, histórica. Quiero decir que lo que hoy no gusta o gusta poco puede volver a gustar mañana, a veces incluso acaso como gustó ayer. Pero observemos que ello se deberá a que la nueva cosmovisión lo permita, lo cual nos hace recaer otra vez en la historicidad, pues en este caso son *razones históricas* (la existencia de una determinada cosmovisión, esencialmente fugaz y nacida en un tiempo concreto) y no razones ahistóricas las responsables del hecho.

HISTORICIDAD DEL LENGUAJE COMO CAUSA DE LA HISTORICIDAD LITERARIA

Adoptemos una nueva perspectiva. La poesía no sólo es histórica en cuanto que lo es la visión del mundo desde la que la poesía surge. No debemos olvidar que la poesía se hace con palabras. Y como el lenguaje que hablamos es, por su parte, histórico también, su historicidad ha de comunicarse necesariamente a la literatura que lo utiliza. Pongamos algunos ejemplos claros.

Uno de los rasgos del estilo de Góngora es, como nadie ignora, la índole culta de su léxico. Está documentado que el hombre de hacia 1612 que leía *Las Soledades* experimentaba una sensación de extrañeza ante aquel vocabulario insistentemente latinizante con que el poeta le arremetía. Las sátiras antigongorinas a este propósito fueron frecuentes y numerosas, como nadie ignora. He aquí una de Quevedo muy conocida, a la que suprimo el estrambote:

> Quien quisiere ser culto en sólo un día,
> la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
> fulgores, arrogar, joven, presiente,
> candor, construye, métrica, armonía;
>
> poco, mucho, si no, purpuracía,
> neutralidad, conculca, erige, mente,
> pulsa, ostenta, librar, adolescente,
> señas, traslada, pira, frustra, arpía,
>
> cede, impide, cisuras, petulante,
> palestra, liba, meta, argento, alterna,
> si bien disuelve émulo canoro.
>
> Use mucho de líquido y de errante,
> su poco de nocturno y de caverna,
> anden listos licor, adunco y poro.

Pues bien: este soneto se vuelve, si no contra su autor, sí contra la intención de su autor, ya que nos demuestra palmariamente, según notó Dámaso Alonso[24], que el genio de Góngora y las frecuentes imitaciones de que fue objeto a todo lo largo del siglo XVII hicieron entrar en el habla común esas palabras tan censuradas por Quevedo (salvo dos o tres), palabras que aunque usadas algo antes de su empleo

---

[24] Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora,* Anejo XX de la *Revista de Filología Española,* Madrid, 1950, págs. 119-120.

en *Las Soledades,* sonaban aún poco o nada castellanas en los oídos de los españoles del seiscientos. Pero al haber penetrado en el lenguaje común, nadie se escandaliza hoy ante ellas, nadie hoy las siente como raras, como forasteras, como nuevas. Recuerda Jorge Guillén[25] que un anotador de la frase «marino joven» del *Polifemo* cree necesario aclarar: «llámalo joven por ser muy mozo», pues joven era entonces palabra libresca, sabia, al revés de lo que sucede hoy. Y así centenares y centenares de voces en Góngora. Se impone una conclusión: la poesía de Góngora ha cambiado. Uno de sus ingredientes fundamentales —nada menos que su léxico— nos impresiona de un modo diferente a como impresionó a sus primeros lectores; es para nosotros cosa bien distinta, lo cual quiere decir que el poema mismo lo es en buena parte.

Lo inverso a lo anterior no es tampoco insólito: palabras de uso frecuente en un determinado período han caído en desuso, y al ser leídas hoy en el texto originario, forzosamente han de producirnos un efecto distinto al que producían en el instante de su creación.

Por otra parte, en el capítulo precedente hablábamos de cómo el poeta utiliza el lenguaje con toda la cargazón significativa que el tiempo ha ido depositando en él. Las palabras pueden evocar los sucesivos contextos en que han estado antes, de modo que algo del sentido de esos contextos se contagia y entra asociativamente (acaso «irracionalmente») a formar parte del contenido que ahora tales palabras encierran. Ahora bien: el curso de los siglos puede deshacer lo que el curso de los siglos hizo si el flujo histórico nos priva o atenúa el vivo recuerdo cultural que enriquecía expresivamente el sintagma. Ilustremos lo dicho con un ejemplo cómi-

[25] Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía,* Madrid, 1962, ed. Revista de Occidente, pág. 50.

co muy sencillo, ya que la comicidad no difiere en este punto de la poesía sino en cuestión de grado. (Su carácter histórico es, en efecto, mucho mayor, porque se apoya generalmente en supuestos más frágiles y perecederos. De ahí lo escasamente hilarantes que ordinariamente hoy nos resultan los graciosos de nuestra castiza comedia del seiscientos, que para nosotros, con significativa frecuencia, más bien encarnan el sentido común que lo contrario, a la inversa de lo que acontecía en su tiempo.) Hace cosa de veinte años se proyectó en España una película cuyo título original inglés era *How green was my valley*. El título español, *Qué verde era mi valle*, estaba aún fresco en la memoria de todos cuando se anunció y representó en Madrid una revista bajo el nombre de *Qué verde era mi padre*. Es evidente que la gracia de este rótulo, según vimos más arriba, exige que el espectador se acuerde del otro que he citado, y dejará de existir en el mismo instante en que éste caiga en olvido, cosa que sospecho ha sucedido ya.

Aunque los supuestos de la poesía suelen ser más sólidos, puede ocurrir que alguna vez posean tan escasa consistencia como los del chiste. Al término de la guerra civil española estaba de moda, para encarecer el valor de algún producto, decir que era «de los de antes de la guerra». Apoyándose en costumbre idiomática tan fugaz, Blas de Otero, en un poema suyo, afirma de un ángel que era «de los de antes de la tierra» («ruptura del sistema formado por una frase hecha», ya familiar para nosotros). Temo que las generaciones más jóvenes de hoy no perciban ya la expresividad que en su día tuvo esa frase. ¡Y han pasado desde entonces sólo quince años!

Pero en ocasiones sucederá lo opuesto. Una palabra que alcanzó uso literario en estado de asepsia puede contaminarse en el transcurso de las edades, de manera que no nos sea

hacedero escucharla en su texto original con la limpidez que en él resplandecía. Cuando San Juan de la Cruz dice que Dios está «en el retrete» del alma para indicar que se halla en el lugar más recóndito y puro de ella, será difícil para algunos disimular una sonrisa y hasta una incomprensiva carcajada. Excepto en este último caso, cuya historicidad se relaciona con la ley del asentimiento, en todos los demás casos de historicidad del lenguaje que hemos citado, tal historicidad se relaciona con la ley de la «individualización».

HISTORICIDAD DE LA POESÍA EN CUANTO QUE LA POESÍA ES SORPRESA

Ataquemos ahora nuestro problema desde otro lugar. Hemos puesto en claro, de un modo general a lo largo de este libro y de un modo particular no hace mucho, que la expresión poética requiere para existir apartarse de la locución consuetudinaria, cuyo caso-límite reside en lo que aquí denominamos «lengua». Conforme un módulo expresivo se va generalizando, o conforme nos vamos habituando a él, su emanación estética disminuye y puede llegar a anularse e incluso a traspasar la frontera de la insipidez para entrar en el reino de lo desagradable y hasta de lo torturador. Preguntémosle a un melómano cuál es su pieza favorita y hagámosela escuchar sin interrupción cuantas veces sean necesarias para lograr nuestro propósito. Al principio experimentará placer, considerable indiferencia luego, insensibilidad completa después, molestia más tarde y al fin acaso sentimientos más gravemente negativos. Pues bien: este fenómeno, que aquí no nos interesa por ser asunto puramente privado, puede darse en otra proporción y configuración, e interesarnos para nuestra intención, si lo universalizamos. Todo ar-

tista trae a su arte alguna sorprendente novedad que penetra con más o menos energía en el curso general de éste, gracias a los imitadores, no forzosamente desestimables, que la hacen suya. Una vez que tal novedad ha dejado de serlo, para incurrir en el tópico, quizás incluso venerable, el producto originario no puede ser percibido tal como fue al nacer, pues no es factible que nos libremos de las experiencias estéticas que sucesivamente nos han ido afectando de modo semejante a como aquél nos afectaba, con lo que nos anestesiamos, poco o mucho, para su efluvio artístico. La cosa no es del todo un infortunio, pues en parte gracias a ella la evolución se hace posible, al enajenarnos del encanto primigenio de aquella creación, cuya prístina novedad nos placía tanto como nos aprisionaba.

Pero también ocurre a veces que el paso de los años logra rejuvenecer lo que el tiempo marchitó, si las imitaciones de la obra originaria caen en olvido. Mas repito aquí lo que dije hace poco a este respecto: aun en este caso, la recuperación no implica ahistoricidad, ya que tal remozamiento es, igualmente, fruto de la historia. Y además no se ofrece como impensable que las imitaciones resulten superiores a la obra original y desvirtúen ésta. Le sobraba razón a quien afirmó que el plagio es legítimo cuando va seguido de asesinato. No está mal elegido el término, pues, en efecto, las obras de más valía asesinan, arrasan o anulan, de algún modo y en alguna medida, a las inferiores a ellas del mismo tipo. Leído Bécquer, los poetas prebecquerianos que le antecedieron en el uso de fórmulas y contenidos claramente semejantes a los suyos y que él imitaba pierden una sensible porción de lo que, de hecho, fueron *objetivamente* en un primer instante. Los premodernistas, y en general los precursores, son experimentados de otro modo a como existieron inicialmente, pues los leemos teniendo a la vista el estado artístico subsi-

guiente más maduro y perfecto, que les arroja sombras de invalidez.

Pero los matices de la historicidad en lo tocante a lo dicho son muy variados. A la primera persona que adopta un molde expresivo ajeno se le declara imitador, y es juzgado en consecuencia, o sea, con un asentimiento sin plenitud. Pero acaece en ocasiones que si ese molde se hace habitual y su eficacia no desciende por ello (piénsese, por ejemplo, en lo ocurrido con el soneto), cosa contraria a lo que en otras ocasiones pasa, según dijimos, el imitador número 1000 ya no está visto como imitador y, por tanto, no padece el descrédito que como a tal le correspondería, sino que se le toma como seguidor de una tradición sólidamente establecida y, consiguientemente, prestigiosa. En tal caso, al volver nuestros ojos de nuevo al imitador número 1, tampoco será éste reprobado, sino que, al revés, se le admirará con fuerza en ese sentido, viéndole tan próximo a la matriz del movimiento artístico de que procede. Y el escritor, al ser asentido de modo tan completo, «mejorará» estéticamente. No es preciso añadir que en tales circunstancias la obra será asimismo histórica, aunque en dirección ascendente [26].

HISTORICIDAD DE LA POESÍA EN CUANTO QUE LA HISTORIA DE LA LITERATURA ES UN PROCESO DIALÉCTICO

Y aún caben otros motivos de historicidad, entre los que elijo, por lo pronto, éste: el modo dialéctico en que el arte se origina.

---

[26] El formalismo ruso se ha ocupado desde diferente perspectiva y otra argumentación de la historicidad en cuanto que la poesía es sorpresa. Véase, por ejemplo, J. Mukarovsky, *Función estética, norma y valor como hechos sociales*, Praga, 1936 (en checo).

A mi juicio, la historia de la literatura evoluciona empujada por la fusión de dos impulsos muy diferentes entre sí que la imprimen movilidad. Uno es el estado de la sociedad del tiempo de que se trate, con el que la literatura ha de corresponder en cierta manera; el otro consiste en el estado de la literatura anterior, al que la literatura actual *parcialmente* se opone. Según este esquema, y en la medida en que este esquema no padezca error, la literatura de un determinado momento es hija de la sociedad, por un lado, y de la literatura precedente, por otro. Ateniéndonos a este segundo elemento genético, creo que no sería difícil probar que la literatura nueva se origina siempre siguiendo una ley que podríamos denominar «ley de continuidad y contradicción». Pues no se trata de que el instante artístico *B* resulte de contrariar todos y cada uno de los ingredientes de otro *A* que de modo inmediato le antecede, sino únicamente de contrariar algunos de esos ingredientes, mientras prosiguen de forma distinta, acaso con un mero cambio en la intensidad, otros que aún conservan valor por ser útiles para expresar esa nueva concepción del mundo que la estructura social de hoy impone. De ello se desprende que no podremos comprender lo que sea un instante artístico si no tenemos a la vista, de un modo u otro, el proceso completo en que el arte nace y dentro del cual, como miembro dialéctico de una seriación, adquiere la plenitud de su sentido. En efecto, es preciso, por lo pronto, entender la literatura como un diálogo con la tradición inmediata. Pero como, por su parte, a ésta le pasa lo mismo, o sea, ha sido engendrada también dialécticamente frente a un pasado que le es colindante, y así sucesivamente, nos será forzoso generalizar nuestra proposición diciendo: el arte sólo se manifiesta en toda su inteligibilidad si lo vemos como eslabón de una cadena, como término o función de una estructura general desarrollada en

el tiempo. Claro está que con frecuencia es suficiente con no ignorar lo que ha ocurrido artísticamente en las inmediaciones cronológicas del momento que nos interesa, ya que tales vecindades llevan dentro de sí, en forma asimilativa y como superación, la totalidad del pretérito.

Pues bien: esto que digo en brevísimo apunte, y que, por supuesto, requeriría para hacerse del todo transparente y riguroso la formalidad de largos y anchos comentarios y pormenorizaciones que la economía de este libro no permite, esto que digo, repito, explica los graves errores de la crítica cuando desconoce el lugar exacto en que una obra se articula dentro del organismo tradicional o sistema cronológico. Hace pocos años se estrenó en Inglaterra *Divinas palabras* de Valle Inclán. La crítica inglesa, según tengo entendido, acogió esa pieza con cierta frialdad, basándose en que se trataba de una imitación del teatro de Federico García Lorca. Evidentemente, esa crítica, al ignorar que Valle Inclán es anterior a las composiciones lorquianas, asentía escasamente a lo que de otro modo no hubiese regateado el aplauso. Para valorar, esto es, para entender cabalmente y asentir (o disentir) con corrección al contenido de una producción estética, necesitamos, pues, *ubicarla,* contemplarla en un *sitio* concreto espacio-temporal, pues sólo en él rinde su entera significación. Esto es cierto en varios sentidos, y no sólo en el que transparece en el caso de *Divinas palabras,* pues en el significado de algo entra también su porqué. Mas ese porqué, en el arte, según hemos intentado sentar, consiste, parcialmente, en un estadio artístico anterior, del que se parte como de un hecho bruto para entablar con él una disputa, intensificando algunos de sus elementos, disminuyendo otros y negando algunos.

Y he ahí por dónde se introduce la posibilidad de que una obra modifique su valor y sentido originarios con el

curso de la edad. Pues debemos advertir que la evolución literaria, en lo que ésta tiene de negación de algo previo, se realiza sobre el conjunto de la literatura inmediatamente precedente, donde se mezcla lo excelso con lo menos excelso, con lo mediano y hasta con lo mediocre. Es más: como se trata de negar «defectos» anteriores, o al menos de negar lo que en criterio de actualidad parecen defectos, la evolución hace mayor hincapié en los productos deficientes que en los bien acabados y perfectamente obtenidos, ya que estos últimos, por principio, habrán incurrido menos en el pecado que se achaca globalmente al período. Ahora bien: esas obras desportilladas e incumplidas son en gran parte declaradas inválidas por el severo juicio posterior, con lo que desaparecen, o poco menos, de la memoria de las gentes o se convierten, todo lo más, en seco pasto de eruditos. Cuando ello ocurre, se habrá perdido un buen pedazo de lo que fue origen de la evolución artística, y, por consiguiente, se habrán perdido algunos términos de la significación misma de las obras siguientes que se hallaban en relación parcialmente filial con el pedazo abolido. En tal caso seremos auditores de una conversación de la que sólo tenemos los párrafos completos de uno de los interlocutores, pues del otro únicamente escuchamos fragmentos inconexos, con lo que el diálogo mismo como tal y la respuesta que directamente enfrentamos dan por alguna punta en insensatez o, por lo menos, en significación atenuada. La página que entonces leemos no será ya la que leyeron sus rigurosos coetáneos, mejor informados que nosotros, sino otra, algo o muy diferente, en la que la historicidad ha triunfado.

HISTORICIDAD DE LA POESÍA EN CUANTO QUE LA LITERATURA, EL ARTE EN SU CONJUNTO, ES UN SISTEMA SINCRÓNICO-DIACRÓNICO

Pero la literatura, el arte de un momento dado, que forma ya en sí mismo un sistema sincrónico[27], se dispone también en sistema, diacrónicamente, con respecto al arte del pasado, no sólo en el sentido dialéctico que acabamos de reconocer, sino en el otro que hemos descubierto con anterioridad[28], conforme al cual asentimos más o menos a una obra pretérita, según haya sido la tradición posterior, y al revés, de modo que nuestra aquiescencia a la poesía de Quevedo, dijimos, queda mediatizada por la lectura, digamos, de Unamuno y Valle-Inclán, y hasta por el conocimiento que tenemos de la pintura de Goya, y nuestra aquiescencia a Garcilaso, añadamos ahora, está, sin duda, influida por la lectura de cuantos poemas en endecasílabos, etc., hayan venido después. Todo lo cual convierte en histórica la obra de arte, al ser el asentimiento una ley precisamente estética, cuyo cumplimiento en intensidad y modo de realizarse cambia el sentido que la obra de arte nos proporciona.

Desde la nueva perspectiva, que la ley del asentimiento nos concede, vemos, pues, en la poesía lo que desde punto de vista diferente ya estipuló Saussure para el lenguaje: que en un sistema el valor de un elemento depende del valor que posean todos los demás, idea a la que, con referencia al arte, se ha llegado también por otros caminos distintos del nuestro. Hauser, gráficamente, ha dicho y con plena razón que «desde el invento del piano, el cémbalo suena de modo

[27] Véase la pág. 199, t. II.
[28] Véase la pág. 98, t. II.

distinto que antes»[29]. Cada obra artística del presente, que modifica y es modificada por las otras obras de ese mismo tipo contemporáneas suyas, modifica, a su vez, las del pasado[30] y, por supuesto, las del futuro. El arte en general y la literatura en particular, considerados como un todo en su presente, pretérito y porvenir es una estructura, con sistema que denominaríamos sincrónico-diacrónico, cuyos miembros envían su influjo en todas direcciones, hacia atrás, hacia adelante y hacia los lados, convirtiendo en históricos, vuelvo a decir, a cuantos componentes lo constituyen.

HISTORICIDAD DE LA POESÍA EN CUANTO QUE LOS CONVENCIONALISMOS ARTÍSTICOS, ASENTIDOS EN UNA ÉPOCA, SON DISENTIDOS EN OTRA

La existencia de convencionalismo en el arte es también causa en ocasiones de historicidad, puesto que tales convencionalismos son frecuentemente disentidos, de un modo u otro, desde una época posterior. ¿Por qué no antes, por qué no en el período en que tales convenciones se hallaban vigentes? En ese período se otorgaba intuitivamente la aquiescencia al convencionalismo, por considerarlo (implícitamente

---

29 Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte,* traduc. Felipe González Vicén, ed. Guadarrama, Madrid, 1961, pág. 525.

30 Aunque desde otras perspectivas, la idea de un presente que *crea* un pasado se encuentra ya en H. Bergson, *La Pensée et le mouvant,* 1934, páginas 23-24. Luego, en T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent,* en «Selected Essays», ed. cit., New York, 1960, págs. 4-6; en José Ortega y Gasset, *Guillermo Dilthey y la idea de la vida,* en *Obras Completas,* ed. Revista de Occidente, Madrid, 1937, VI, págs. 167-168. Con referencia a la música, véase A. Gehring, *The Basis of Musical Pleasure,* New York, 1910, pág. 34.

y en juicio informulado) necesario para la expresión de algo, del mismo modo que, en el lenguaje escrito, podemos repetir cierto elemento (la referencia, por ejemplo, a una segunda persona en la frase «*su* libro *de usted*»), sin sentir fea la expresión, cuando intuimos esa repetición como indispensable para la transparencia del sentido; o como asentimos al complicado lenguaje de Góngora, que sería intolerablemente enfático en una conversación, por adivinarlo al servicio de un determinado significado que lo requiere. Y precisamente, por ser asentido, el convencionalismo no aparece como tal a nuestros ojos. Diríamos que se embosca tras su significación, esto es, tras su utilidad. La utilidad «*tapa*» lo convencional del convencionalismo. La prueba de ello sería el hecho, denunciado por Hauser a otro propósito[31], de que en la época más convencional no se habla de convencionalismos, y sólo cuando esa época ha pasado ya, se alude a ellos, justamente, agreguemos nosotros, al descubrirse, de algún modo, que ese convencionalismo ya no resulta indispensable. Asoma entonces el convencionalismo como, en efecto, convencional, y en consecuencia, se disiente de él, con lo que el resultado estético se modifica y es, por tanto, histórico, tal como, al principio, comencé por decir.

LA HISTORICIDAD Y LAS DOS LEYES DE LA POESÍA

Como conclusión de cuanto llevamos dicho, habremos de afirmar que la historicidad poética se relaciona *sin excepción alguna*, con una de las dos leyes poéticas, o con las dos. Digámoslo de un modo más general: la obra de arte es histórica porque al paso del tiempo hace que una de las dos

[31] Arnold Hauser, *op. cit.*, pág. 517.

leyes artísticas, la ley intrínseca o la ley extrínseca, o bien ambas, se incumplan, o se cumplan de otro modo o con otra intensidad. Si nuestras consideraciones al propósito se hallan libres de error, no hay *ni puede haber* una tercera razón que explique el hecho que ahora encaramos, pues si la hubiera sería porque habría de darse en el arte una nueva ley que nosotros no habríamos, en tal caso, tenido ocasión de descubrir.

II. ¿ES UNIVERSAL LA POESÍA?

VISIÓN PANORÁMICA DE LA HISTORICIDAD POÉTICA

Las reflexiones anteriores han pretendido fijar con algún rigor los términos en que la historicidad se mueve. Concretamente, hemos pasado revista a unas cuantas posibilidades de muerte o merma o cambio de la significación poética originaria. En primera perspectiva, hemos visto que la poesía puede desfallecer por el lado de su primera ley (ley intrínseca o de «individualización» del contenido) o por el lado de su otra ley, la extrínseca («aquiescencia» lectora). En perspectiva segunda, incluida en la anterior, obteníamos otros datos, que venían a otorgar explicación a los recogidos en la perspectiva primera. La poesía encuentra modificación histórica al cambiar la visión del mundo desde la que la poesía brota, en cuanto que desde esa visión «asentimos». Y no sólo al cambiar aquella cosmovisión de amplio radio en que un pueblo o un conjunto de pueblos está durante muchos siglos, sino también (y ello es más grave) al promocionar y sucederse las cosmovisiones que, de menor formato, residen y se articulan dentro de esa otra más vasta y general. La poesía

experimenta asimismo variaciones de mayor o menor cuantía cuando cambian los términos de las diversas situaciones en que el hombre se encuentra y desde los que su canto se hace.

Pero la historicidad poética tiene otros orígenes (aunque siempre reducibles a las dos mencionadas leyes, intrínseca y extrínseca). El lenguaje no es, como la pincelada del pintor o el acorde del músico, un material, en un cierto sentido, seguro y firme, sino un material inconsistente, blando y poco de fiar. Tiene algo de indecoroso: fluye. Y esa fluencia suya trastorna retroactivamente la palabra dicha por el poeta en un tiempo concreto y en diversa situación lingüística.

El carácter sorprendente del arte y la habituación a que el desarrollo literario, parcialmente continuativo, según sabemos, nos somete con respecto a lo que en su día fue nuevo, es causa también, y no desdeñable, de que la obra artística carezca de estabilidad.

Por último, aunque sin ninguna pretensión de haber enumerado el juego completo de las razones de historicismo, tenemos los hechos de la evolución literaria en serie dialéctica, y la consideración del arte como un sistema sincrónico-diacrónico, cosas ambas que conllevan, según vimos, un nuevo factor de movilidad para la poesía, como también lo conlleva la presencia relativamente frecuente en el arte de convencionalismos, que, asentidos al principio, pueden ser disentidos en una época posterior.

Todo ello, en conjunto, corroe por muchos sitios la sustancia poemática y la convierte en presa de destrucción, o en algo, al menos, que se desliza en la misma corriente de la historia.

¿ES UNIVERSAL LA POESÍA?

Si ello es así, si la poesía depende tanto del talento del autor cuanto del acontecer mismo de la sociedad, en que aquél, como poeta, no tiene intervención ni responsabilidad; si la poesía se rebaja a veces hasta la extinción no sólo en el tiempo, sino en el espacio, sin que ello prejuzgue nada con respecto al valor inicial que *objetivamente* tuvo, ¿qué sentido posee aún, si alguno posee, el concepto tradicional de universalidad cuando lo aplicamos al arte para valorarlo?

Se decía algo así como esto: un poema vale más que otro en cuanto que le sea superior en universalidad; esto es, en cuanto que alcance sensibilidades más alejadas de su creador lo mismo en el tiempo que en el espacio. Pero ocurre que, sin duda, la universalidad así entendida no nos puede ya servir de criterio para el juicio estético, pues la duración o la extensión geográfica de la eficacia artística no tiene, en principio, relación con el valor *actual* de la pieza de que se trate. Si el poeta comunica verdaderamente su poema a alguien *hoy*, el poema existe como tal plenamente, pues lo comunica a los hombres que ese alguien *hoy* representa: es universal, por tanto, en el único sentido que en primera y última instancia podemos garantizar para tan dudoso adjetivo. Si gentes de tierras remotas o de remotas edades futuras no entienden el poema o lo entienden mal, o incluso no existe objetivamente para ellos, eso no empece ni quita rey para que en la actualidad en que la obra fue escrita ésta tenga plena validez objetiva. Vuelvo a traer aquí la parábola de las dos mujeres hermosas que ya nos sirvió en otro lugar de este libro. Partiendo de que son igualmente bellas en la actualidad, no podemos caer en el error de valorar estéticamente *hoy* a una más que a la otra por el mero hecho de que

la hermosura de la primera sea de duración doble o infinitamente mayor que la de su rival.

No nos apresuremos, sin embargo, a sacar conclusiones definitivas en tanto no penetremos y tengamos en cuenta la complejidad y riqueza de matices y pormenores con que el asunto indudablemente se ofrece. A veces, es cierto, la mayor duración de una obra es signo indiscutible de superioridad: *Hamlet*, el *Quijote*... ¿Va esto contra nuestra principal aserción? Veamos. Si el *Quijote*, si el *Hamlet* resisten los sucesivos cambios del gusto, no es gracias a su ahistoricidad (aunque el escaso tiempo transcurrido desde su redacción no nos permitiría aún pronunciar seriamente tan grave palabra), sino *a pesar* de su historicidad y *gracias a* otra cosa muy diferente: su riqueza significativa. La historicidad de esas obras está probada y documentada. El *Hamlet* fue sentido por Voltaire y por Moratín, entre otros, de manera diferente a como nosotros lo sentimos, y ya sabemos que ello no tiene otro nombre posible sino el de historicidad. Y, de otra parte, los contemporáneos de Shakespeare no parece que tampoco coincidiesen con nosotros en el entendimiento de la famosa pieza. Por su lado, al *Quijote* le pasa lo mismo: composición cómica para el siglo XVII; sátira de la irracionalidad para el XVIII; presentación del choque entre la realidad y la ilusión para los románticos; indagación realista en el alma humana para el realismo posromántico, es actualmente, para los hombres de la segunda posguerra, creyentes en la vida como proyecto y quehacer, una novela cuyo protagonista se constituye en ejemplo de «esforzado», personaje que hoy tiene en el teatro, la novela y la poesía continua y significativa representación: *The old man and the sea*, de Hemingway; *Camino real*, de Tennessee Williams; *The skin of our teeth*, de Thornton Wilder; *Historia del corazón* y *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, etc. En menos pala-

bras: cada época vio en el *Quijote* aquellos aspectos y estratos de significación que coincidían con su cosmovisión, y aproximadamente desechó o percibió con alguna penuria el resto de ellos. De otro modo: cada época *historizó* al *Quijote,* lo cual supone que el *Quijote* es tan histórico y poco universal (en el sentido tradicional que hemos dado de baja) como cualquier otra composición, sólo que tiene sobre muchas la ventaja de su mayor riqueza y complejidad, que lo hace por algún sitio siempre servicial (al menos hasta ahora) para las sucesivas generaciones de lectores.

Si una obra es, de hecho, inmortal (extrememos el vocablo y pongámonos con valentía en el discutible caso-límite), no se deberá a una supuesta ahistoricidad suya, inexistente, sino a su riqueza, que la hace apta para resistir con suficiencia, desde alguna parcela de su ser, las interpretaciones, precisamente *históricas,* que se siguen en el tiempo. Ninguna composición artística es así ahistórica, ni, por tanto, universal en el sentido que tradicionalmente se viene dando a ese calificativo, puesto que el concepto de «perduración», aunque sea por siempre, no coincide, según hemos determinado, ni con el de «universalidad» ni con el de «ahistoricidad». Tal vez sea doloroso terminar este libro, escrito desde el entusiasmo por la poesía, con tan graves acordes de destrucción; pero la destrucción ha sonado porque la destrucción es el destino del hombre y de sus bellas obras, incluidas las imperecederas, si las hay. En tal caso, esas obras se parecen a las olas del mar. Como las olas del mar, se deshacen y crean a cada instante, desde sí mismas y dentro del espíritu de sus lectores sucesivos. Cada pieza genial es, en la mejor de las situaciones, la ola una y múltiple, mortal e inmortal, que se levanta, invicta, en el océano sin fin de la humana hermosura.

APÉNDICES

APÉNDICE I

POESÍA CONTEMPORANEA Y POESÍA POSCONTEMPORANEA

I. LA POESÍA CONTEMPORANEA

LA IMPORTANCIA HISTÓRICA DE LA POESÍA DE LA POSGUERRA

A mi parecer, la poesía española de la posguerra posee esa cualidad no separable por completo del valor estrictamente estético que se denomina «importancia histórica». Aunque la importancia histórica de una producción literaria depende por lo común de factores circunstanciales (en el sentido orteguiano del vocablo), no por ello deja de influir en el valor artístico propiamente dicho, pues la categoría de una obra poética es siempre una delicada suma donde entra, como ingrediente no desdeñable, la significación que suponga en la transformación evolutiva de la Historia, ya que ello influye en el «asentimiento». Por esa razón, cabe la buena y la mala suerte en los escritores. Hay escritores y generaciones afortunadas y los hay sin fortuna. Nuestra generación, desde ese punto de vista, nació bajo los auspicios felices de

una estrella de lujo, pues la casualidad hizo que entrase al ejercicio de la literatura en el instante mismo en que iba a dar comienzo una nueva época, si es que podemos hablar así desde nuestra perspectiva. Estrenar una sensibilidad es siempre mejor que cerrar un gusto preexistente, porque las garantías de perduración en vivo, como acicate próximo y actualidad real, son mucho mayores. Los poetas que empezaron a escribir en España con posterioridad a la guerra civil han inaugurado, si no me equivoco, un nuevo estremecimiento estético, y ello les otorga, sin más, una ventaja inicial que ha de desempeñar su papel en el momento de la valoración crítica.

¿Quiere decir esto que la poesía de la hora actual[1] ha roto con la poesía de la hora inmediatamente anterior? Algo más que eso: en cierto sentido (y sabiendo muy bien que los rompimientos en el arte son siempre relativos y que el valor de una novedad cualquiera se halla precisamente en relación con su capacidad de salvar la mayor cantidad posible de tradición), en cierto sentido, repito, la poesía de la posguerra española representa el intento de romper en bloque con la poesía que se ha llamado «contemporánea». Hoy no estamos ya exactamente dentro de la poesía contemporánea, si llamamos así a la poesía que se escribió en Europa desde Baudelaire hasta la segunda guerra mundial, poesía signada por el individualismo y el irracionalismo en su más evidente modalidad. Pero aquí se hace ya preciso matizar: el individualismo y el irracionalismo no han desaparecido; simplemente se han *enmascarado* bajo formas menos llamativas, aunque sustanciales, lo cual, justamente, permite a los poetas actuales *aprovechar* las geniales conquistas expresivas de los

[1] Téngase en cuenta la fecha en que se escribió el presente ensayo: 1961. Hoy esa poesía «de la hora actual» pertenece ya al pasado.

últimos cien años, para ponerlas junto a otras inéditas, al servicio de un nuevo concepto del hombre. Si el rompimiento hubiese sido total, no cabría recibir lecciones de la poesía antecedente; toda una página de la poesía europea, quizá la más importante de su historia, habría de ser olvidada, y me parece difícil que en esas condiciones los poetas pudiesen superar los inconvenientes graves y torpes de cualquier adanismo. El renacimiento europeo (con la excepción del español, que supo, sin merma de su «modernidad», recoger impulsos esenciales de la Edad Media), el renacimiento europeo pudo, ciertamente, volverse de espaldas a los siglos anteriores; pero sólo porque ese pretérito tenía, de algún modo, mucho de primitivo, y, además, porque al orillar la larga pausa medieval se enlazaba con una época de mayor esplendor, la antigüedad clásica, cuyo legado era ya hacedero conciliar con la nueva posición del hombre. Nada de esto ocurre hoy: no existe ninguna época «antigua» de gran valor a cuya tradición poética acudir, una vez obviada la que se ha denominado contemporánea, pues la tradición originada en el renacimiento y el posrenacimiento barroco o la anterior a ella no tienen intersección esencial alguna con las actuales preocupaciones; y la tradición lírica del siglo XVIII, la única que, en algunos de sus aspectos, ofrece semejanzas con cierto sector de la poética de hoy, suficiente para ser tomadas como punto de partida, carece, en cambio, de ese alto valor estético que es el engendrador de todo posible entusiasmo.

SEMEJANZAS DE LA POESÍA DE LA POSGUERRA CON LA POESÍA FILOSÓFICA DEL NEOCLASICISMO

En efecto, una extensa provincia de lo que fue el neoclasicismo muestra extraños paralelismos y hasta coincidencias

formales sorprendentes con otra del panorama completo de la hora presente española: como ahora dentro de ese sector de que hablo, entonces se repudiaba la imaginación en el verso, predominaba un vago menosprecio por el poema exclusivamente lírico y se aspiraba, de manera contrapuesta, a un arte socialmente «útil» (adjetivo muy del Siglo de las Luces). No nos sorprenderá, pues, que en aquella sazón, como parcial e implícitamente en la actualidad, la crítica se inclinase a favor de la sátira. Síntoma significativo: Sedano, al trazar una antología de toda la lírica del Siglo de Oro, selecciona, al gusto del tiempo, de entre la producción poética de ese riquísimo pasado, preferentemente poemas del género satírico. La poesía puramente amorosa, en ciertos círculos de la segunda mitad del siglo XVIII (recuérdese la posición de Jovellanos al respecto), se contemplaba, sin incongruencia, con no disimulado desdén, una vez que el filosofismo de la época hubo superado la sensualidad de la anacreóntica y de los géneros afines, expresión, a su vez, de otras vetas de la visión del mundo neoclásico que no hacen ahora al caso [2]. La poesía había de conllevar «ideas» (no en vano el racionalismo imperaba), y mejor aún si esas ideas eran socialmente revolucionarias. No se desconsideraba, por tanto, el prosaísmo, verdadero «mal du siècle», literariamente hablando. La crítica de la sociedad se había puesto de moda (especialmente en la prosa). Se abogaba por un mundo más justo, se atacaban los privilegios de la clase dominante (la aristocracia), etc., directrices e impulsos todos ellos que con las necesarias modificaciones, en todo caso leves, servirían para definir una sección de la poesía de hoy. Y digo una sección porque en la poesía actual española existen otras corrientes, no menos importantes y a la «altura de los tiempos» que la

---

[2] Véanse las págs. 197-199, t. II.

mencionada, y que, respondiendo a su misma causalidad genérica que luego intentaré señalar, van, sin embargo, por diferentes derroteros.

Pero todos estos parecidos de intención y expresión no han bastado para establecer un enlace entre la poesía del siglo XVIII y la actual, ni siquiera con respecto a ese costado de la poesía de hoy que le es tan afín. El descrédito literario de la poesía «filosófica» del neoclasicismo, su escaso valor estético, le han privado de la única posibilidad que hasta la fecha había tenido a fin de servir como paradigma a una revolución que transformase a fondo el concepto de poesía.

En tales circunstancias, la definitiva ruptura con la tradición contemporánea se hizo imposible. Y los mejores poetas del citado sector han acudido a ella muchas veces, no sin fortuna, para sus más duraderas novedades y sus hallazgos más evidentes. Todo ello ha tenido una gran ventaja: el enriquecimiento de la poesía actual, muy distinta y caracterizada, con perfecciones y refinamientos de los poetas «contemporáneos». Transición suave en que el verso vuelve a situarse en una posición «normal» (lejos ya de los «ismos»), sin mengua ni olvido de todo lo que le ocurrió a la poesía desde la fecha de composición de *Les fleurs du mal.*

INDIVIDUALISMO E IRRACIONALISMO ROMÁNTICOS Y CONTEMPORÁNEOS

En este punto, no sobra un esquema de lo que fue esa tradición contemporánea, que, en cierto modo como fuente y sin duda como oposición, tanto significado ha tenido en la aparición de la nueva poesía. Para ello, es preciso que tomemos nuestra historia en un momento inmediatamente anterior, en el momento romántico, porque el inicio del indivi-

dualismo e irracionalismo contemporáneos hay que buscarlo, incuestionablemente, en el romanticismo. Lo primero que advertimos, en un intento de parangón entre ambos estilos, es, pues, paradójicamente, su extraordinaria semejanza. Parece, en efecto, que con matices importantes que en seguida veremos, esos dos modos de poetizar (el romántico y el contemporáneo) coinciden en lo fundamental, puesto que coinciden en los fundamentos irracionalistas e individualistas que los distinguen[3]. Pero la intuición crítica nos hace decir de inmediato que, pese a todo, la poesía contemporánea es antirromántica. No nos sorprende: lo primero que necesita una realidad para ser lo contrario de otra es un amplio fondo de concomitancias desde las cuales oponerse a ella. Para que un par de cosas contrasten y se contradigan es preciso que disfruten de un género próximo en común y de una diferencia específica en disidencia. El «color blanco» no es lo contrario de una trilladora mecánica, sino del «color negro», porque sólo el «blanco» y el «negro», en tal caso, poseen ese tipo de fundamentales semejanzas (ser colores) que es indispensable en toda antítesis. No es paradójico, pues, que el antirromanticismo de la poesía contemporánea se levante desde un vasto fondo de parecidos evidentes con la escuela a la que se enfrenta. Ahora bien: todos los elementos antirrománticos que observamos en la poesía desde, digamos, sus orígenes franceses, hacia 1845, hasta, digamos, sus últimas manifestaciones para España, hacia 1940, se deben al funcionamiento en dirección opuesta de esos dos engranajes rectores que acabamos de precisar. El arte romántico y el contemporáneo son irracionalistas e individualistas; pero individualismo e irracionalismo de una y otra especie

[3] Véase en el capítulo XXVI, y especialmente en la pág. 241, t. II de este mismo libro, la explicación de ese doble fenómeno; para el irracionalismo verbal «contemporáneo», *véase págs. 229-231, t. I.*

marchan en sentido contrario. Empecemos a comprobarlo con el irracionalismo. Los románticos eran irracionalistas en cuanto a la posición del poeta frente al poema (improvisación, digresiones, uso de una subjetiva libertad no sólo con respecto a las *racionales* y abstractas reglas externas de las preceptivas, sino, de hecho con demasiada frecuencia, en lo que toca a las leyes internas del poema mismo en trance de redacción, a las leyes implícitas de éste: típico abuso romántico de la recién adquirida libertad). En cambio, la materia verbal que los románticos manejaban era aproximadamente la misma tradicional, con alguna que otra excepción. Los poetas contemporáneos, al revés, han solido ser «intelectuales», racionalmente reflexivos en su postura frente al poema: lo dice su vigilante atención a la ley interior de la pieza, que «exige» al poeta lo que antes «exigía» un exterior sistema de reglas. Diríamos en ese sentido que el romántico (para quien ya no rigen los tratados de retórica que gobernaban al neoclásico) sólo atendía a su subjetiva inspiración, que autoritariamente disponía la hechura y desenvolvimiento del poema; y que, opuestamente, el autor contemporáneo siente, como el neoclásico, la presencia de normas; sólo que ahora las normas no vienen de fuera, sino del interior de las composiciones: es el poema mismo, su sucesivo desarrollo, el que dispone lo que el poeta va realizando artísticamente. Éste se halla, pues, críticamente atento a los avatares de la composición. Su actitud es alerta, racional, en lo que atañe a la composición misma, considerada como totalidad y como sucesiva fluencia. Es más que nunca crítico de lo que hace y de lo que está haciendo, y crítico frecuentemente severo. Pero (nótese la contraposición con el romanticismo) los materiales léxicos y sintácticos que utiliza ostentan a menudo, peculiarmente, un marcado carácter irracional. El poeta ha aprendido a manejar las palabras y sus relaciones *en cuanto*

capaces de asociaciones preconscientes, que la sabiduría crítica, aunque intuitiva, del poeta encauza según normas rigurosas que, como hemos dicho, proceden del poema mismo.

Algo semejante probaríamos para el individualismo. También aquí se produce la antítesis arte romántico-arte contemporáneo, que notamos con más bulto en sus consecuencias (pero si las consecuencias se oponen es porque, antes, se han opuesto las causas). El yo romántico, al dilatarse, aspiraba a la superación de toda resistencia, lo que quiere decir que aspiraba a la universal infinitud. Su sentimentalismo, manifestación evidente de la subjetividad, será por eso un sentimentalismo extremoso: puestos a ser sentimentales, había que serlo al máximo. Del mundo, al romántico sólo le ha de interesar, en consecuencia, lo que produce grandes sentimientos. Pero lo que produce grandes sentimientos son las cosas grandes. Es así como el romántico, en su afición por lo que carece de límites, hizo moneda corriente de lo que por naturaleza es excepción: la sublimidad, la grandeza. El lenguaje que el romántico usa al frecuentar la grandeza tenía necesariamente que henchirse frecuentemente también para poder recibir en su seno la enormidad de su contenido. El lenguaje romántico tiende por ello a la dilatada elocuencia. Y cuando Homero dormía (cosa después de todo normal en cualquier fisiología sana, aunque fuese de privilegio), a la grandilocuencia. He aquí que hemos dado con el principal pecado de los románticos (naturalmente, cuando pecaban; pero los Evangelios nos muestran que el más santo lo hace setenta veces siete cada día). Y sabido es que los hijos, al llegar a la mayor edad, lo primero que notan es las veces que sus padres han atentado contra las reglas de lo debido. Y claro está que los posrománticos registraron cuidadosamente en seguida las setenta veces siete que el más santo de los poetas anteriores se hallaba convicto del pecado de am-

pulosidad y vana hinchazón. Y como el hijo del alcohólico, que jamás prueba el vino, el posromántico se juró seguir en adelante el buen camino, que era, claro está, el opuesto al que su padre había practicado. Y así, si la falla romántica por excelencia, la grandilocuencia, puede definirse por un defecto de contenido y un exceso de continente, lo que un poco en broma llamaríamos «minilocuencia», propia del arte posterior, consistirá en lo contrario; en la predominancia del contenido con respecto al continente. Para lograr tan apetecible finalidad, el poeta posromántico, al que en adelante llamaremos «contemporáneo», apeló y pronto puso a punto el arte de la implicitación de cuantos materiales pudiesen ser suplidos por la fantasía del auditorio, con el resultado, oneroso sin duda, de la discriminación lectora, pues no eran muchos los hombres que estaban en condiciones de ejercitar con tanta acuidad sus facultades imaginativas. Ahí yace la posible quiebra de la poesía «contemporánea»: su incapacidad para dirigirse a un público «normal» y su exclusiva dedicación a un público «artista»: la famosa «minoría» de que tanto gustaba Juan Ramón Jiménez y cuya escasez numérica alarmó ya a algunos miembros de la generación del 27, que comenzaron a darse cuenta del carácter levemente monstruoso (desde un punto de vista no estético) de una poesía, cuya condición, al parecer indispensable, era el progresivo enrarecimiento de sus lectores. Porque, al principio, la cosa no había preocupado al escritor. El individualismo contemporáneo que en sus inicios, de Baudelaire a Valle Inclán, se presentó como orgulloso aristocratismo, sostenía y fortalecía enérgicamente al poeta en su soledad y le llenaba de desdén por los «filisteos», el adocenado público burgués que en su mediocridad materialista se volvía de espaldas a un arte para él incomprensible, y que acaso hubiese sido concebido en son de befa.

TÉCNICA DE IMPLICITACIÓN: SUS VARIANTES

La técnica de implicitación antigrandilocuente se podía ofrecer en versiones muy variadas, que fueron desarrollándose progresivamente. En primer término, estaba la posibilidad de sugerir. Pues ¿qué es sugerir sino decir poco para que la indispensable audiencia entienda mucho, emplear la mínima forma que conlleve el fondo máximo? ¿Y no es eso lo opuesto a la grandilocuencia? Fondo aquí no quiere decir sólo ni principalmente, claro está, fondo conceptual, sino sobre todo fondo sentimental, sensorial (estamos en la época en que el irracionalismo empieza a actuar sobre la materia verbal misma). Y es así como la implicitación aparece en el *Art Poétique,* de Verlaine, condensación doctrinal, aunque bajo «fermosa cobertura», de la estética del momento: poesía como vaga sugestión, como temblor de ala, poesía sin peso conceptual, en levitación delicada, hecha de matices finísimos [4]. A eso Verlaine lo llamaba, como nadie ignora, «poner la música sobre todas las cosas» y «torcerle el cuello a la elocuencia». En cuanto a lo último no le faltaba razón, en el sentido que sabemos. Y en cuanto a lo primero, tampoco; sólo que la palabra «música» para indicar «capacidad de insinuar sin decir del todo» es una metáfora que se presta a equívocos, pues claro está que Verlaine con ese término no quiere decir «sonoridad». En esta época la poesía se acerca a la música *en cuanto que la música carece de fondo conceptual y es puramente sugestiva.* O más exactamente: los conceptos en la música, como en la poesía contemporánea con frecuencia, se hallan en situación de invisibilidad en

[4] Véase lo que digo acerca de las causas de la matización impresionista en la nota 3 a la pág. 147 del t. I.

cuanto implicados en las emociones. En adelante, y hasta muy cerca de nosotros, la sugerencia prosigue haciendo prosélitos, aunque ya dentro de una idea distinta, muchas veces escultórica, del poema (Jorge Guillén es, en España, buen ejemplo de ello).

Como se trataba de evitar la maximidad verbal del romanticismo, al trazar un cuadro había que darlo a entender más que dibujarlo del todo, para lo cual era buena cosa, por ejemplo, captar un detalle que, por ser característico, hiciese adivinar al lector su considerable resto innominado (a esta técnica la podemos llamar «descripción impresionista», aunque se dé en toda la época «contemporánea» y no sólo en ese segmento al que el nombre que le doy alude). Un pormenor bastaba para otorgar sentido a todo un ambiente, evocado más que pintado. Ello es peculiar de Azorín dentro de nuestras letras, pero la técnica no le es, ni con mucho, exclusiva: en unos más que en otros, el procedimiento pertenece a eso que llamaríamos «lenguaje de época», y se encuentra en numerosos autores. Cuando Rubén Darío dice: «Pasaba, oro y hierro, el cortejo de los paladines», está tomando sólo dos notas que considera esenciales (oro, hierro) y que son suficientes para que nosotros «pongamos» por nuestra propia cuenta de buenos lectores lo que esa expresión «implica» (armas, arreos, peculiares vestimentas guerreras, etc.). Antonio Machado incurre de otro modo en la misma técnica cuando, al describir un viejo caballero enlevitado que aspira, ansiosamente, en un parque otoñal, el perfume de los eucaliptos, cierra su poema así:

> Y le he visto llevar la seca mano
> a la perla que brilla en su corbata,

pues, dentro de su contexto, ese simple gesto del caballero (un pormenor tan sólo) está poblado de implicadas suges-

tiones, que nos dan, aunque de manera vaga, el carácter total del personaje en sus líneas centrales: su atenimiento estoico, su entereza y decoro frente al morir [5], su sobrio anhelo de comprobar que aún vive, etc.

Y en ese afán de encoger todo lo posible la expresión, era preciso suprimir los puentes discursivos entre los enunciados indispensables, siempre que ello no impidiese del todo la inteligibilidad del poema incluso para la minoría a la que iba destinado. Tales puentes pasaban así a la humilde condición de *supuestos* que la sensibilidad del lector añadía a lo dicho. Un paso más allá lo dio la escuela superrealista al eliminar valientemente toda lógica dentro del poema (al menos en la teoría). He aquí cómo cada uno de los elementos del conjunto apunta al mismo blanco, cómo los cabos sueltos se unen al fin en cerrada coherencia. El individualismo, en su vertiente contemporánea, lleva a la implicación, a la sugerencia, a la ruptura con la lógica. Y exactamente al mismo sitio va a dar el irracionalismo, ese otro elemento básico del arte que consideramos, con lo cual el sistema queda ya sin sutura y se hace perfectamente comprensible. Lo que ocurre es que, en la época de que estamos hablando, el individualismo pudo manifestarse como implicación precisamente porque existía en el ambiente literario (y no sólo literario) un irracionalismo expresivo (fruto también de tal individualismo) que lo permitía. A la misma conclusión llegaremos por diverso camino, pues la relación dual de la técnica implicitadora (con el individualismo y con el irracionalismo) la observamos igualmente en otra de sus consecuencias más notables: la progresiva tendencia «contemporánea» a la supresión de la anécdota en la poesía. Existente ya en Bécquer

[5] Véase el análisis que hago de ese poema y su sugeridor final en la pág. 292, t. II.

(rima XLIII), se desarrolla en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y culmina en la generación del 27. Lo que le importa cada vez más al poeta no es la anécdota, el hecho en crudo, sino su equivalencia emocional (subjetivismo), pues desde la emoción presentada ese fondo anecdótico podía (aunque ello no fuese indispensable), racional o irracionalmente, ser vagamente reconstruido por la intuición del lector (irracionalidad, implicitación). El proceso destructor de la anécdota no es solamente, pues, un fenómeno individualista por partida doble, sino, en idéntica proporción, un fenómeno irracionalista. Aparte de lo que he sugerido en el tercer paréntesis, la relación causa-efecto que la relación anécdota-emoción supone, ¿qué es sino un hecho de lógica? Lo evidente no necesita prueba, pero si deseásemos demostraciones, ahí está el superrealismo, donde la aniquilación de la anécdota y aun de todo tema llega al máximo, precisamente al culminar la irracionalidad.

Claro está que la implicitación no siempre muestra una conexión tan aparente con el ilogicismo. A veces el lazo es, aunque existente, de más delicada materia, cuando, por ejemplo, el poeta contemporáneo, al asquearle, en su afán de mera insinuación, la nominación directa de la realidad, recurre a la metáfora o, en general, a la figura de dicción recónditamente alusiva. Durante mucho tiempo me pareció una pura incongruencia (diríamos, un puro error) la exaltación de Góngora, el gran poeta «racionalista», realizada el año del centenario de su muerte por la irracionalista generación del 25. La significación de ese homenaje colectivo no podía deberse a la cualidad de «raro» (en el sentido de Rubén) del gran andaluz, porque la época en que la «rareza» podía fundamentar el pasmo lector ya había pasado; por otra parte, tampoco el sistema metafórico racionalista de Góngora parecía casar, en ningún sentido, con el sistema irracionalista

del grupo festejante [6]. Sin embargo, la afinidad entre los dos estilos, el gongorino y el contemporáneo, existía, bien que sólo en un par de limitados aspectos: la intencionalidad alusiva de ambos y el común intento de una poesía en tensión. En los dos casos, la coincidencia era puramente formal, aunque no por ello menos seductora. Las razones de la alusión gongorina son, en efecto, muy otras que las que movilizaban en la misma dirección a los poetas del 27 y no sólo a ellos (piénsese, particularmente, en la línea Mallarmé-Valéry). Góngora era impulsado a aludir por el ideal de ingenio de su época, por su aristocratismo, desdeñador de todo lo que sonase a vulgar y cotidiano, y por ese escepticismo frente a lo natural con que el barroco responde al naturalismo renacentista; diversamente, los poetas contemporáneos buscaban sobre todo en el procedimiento alusivo la creación de ámbitos de vaguedad, y por tanto, de ámbitos de misterio verbal, ambas cosas en evidente relación con el creciente irracionalismo del período. Si Góngora usaba la metáfora como medio de presentar un platónico mundo ideal de belleza absoluta que sólo esquemáticamente coincidiese con el menos sustantivo mundo real que se entregaba a los ojos cotidianos, los poetas contemporáneos la usaban con fines por completo diferentes: para «suprimir la anécdota» y para sumir, repito, al lector en la emoción del misterio, que es, sin duda alguna, el sentimiento contemporáneo por excelencia, el verdadero estremecimiento nuevo que, a través de la implicitación, aporta la poesía de ese período. Al decir esto hemos de salvar, claro está, los antecedentes que se puedan hallar anteriores (en especial, dentro de lo español, pero sin excluir otros posibles, la poesía de San Juan de la Cruz, la de Bécquer y algunos poemas «tradicionales»).

[6] Véanse los capítulos VIII, IX y X, y especialmente págs. 192-202 del t. I.

Idéntico carácter formal tiene, como hemos dicho, la otra similitud que acerca el arte de Góngora al contemporáneo: el gusto por la intensidad expresiva. A Góngora le venía ese rasgo estilístico de la índole misma del contenido que intentaba expresar: un mundo continuamente bello en todas sus partes sólo podía plasmarse en un verso que no desfalleciese. En los poetas contemporáneos, distintamente, la tensión y apretamiento de la palabra poética eran resultado de la técnica de implicitación, condensadora de la materia verbal hasta el punto de hacer aparecer en la lírica todo un grupo de procedimientos nuevos a los que en este libro he llamado «sintetizadores»: «signos de indicio», «desplazamientos calificativos», «símbolos disémicos», ciertos tipos de «rupturas del sistema», etc., recursos todos ellos que coinciden en ser maneras diversas de apresar en un único significante una dualidad semántica.

Por otra parte, la necesidad de expresarse con intensidad conduce directamente al uso, casi sin excepciones, de la brevedad poemática, otro modo de sintetización ensayado por esta poesía. Ya Baudelaire, punto de partida, en la teoría y en la práctica, de tantas cosas que iban a regir por un siglo el destino del arte posterior, se había expresado peyorativamente sobre el poema de gran extensión: «Quant aux longs poëmes, nous savons ce qu'il en faut penser; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts. Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poëme»[7]. Frases semejantes, en el fondo, a la de nuestro Bécquer («contemporáneo» ya, si entrecomillamos la calificación): «Toda buena poesía cabe en un papel de fumar». En términos generales, podríamos hablar de la desaparición en la literatura contem-

[7] Carta del 18-2-1860 a Armand Fraisse.

poránea del largo poema que los románticos todavía podían practicar generosamente. Y a este respecto, es curioso observar el cambio de sentido que sufre precisamente la palabra «poema» en español, que de retener durante el siglo XIX su tradicional significado específico de «composición poética narrativa de amplio desarrollo», pasa a querer decir «composición poética» sin más calificativos. «Poemas» eran antes exclusivamente piezas como *La Dragontea,* de Lope; el *Don Juan,* de Byron; el *Fausto,* de Goethe; el *Diablo Mundo,* de Espronceda. Y si Campoamor escribía unas obras narrativas más cortas que las citadas, pero aún de dimensiones considerables, las denominará *Pequeños Poemas.* Hoy se llama poema a cualquier leve pieza, sea cual fuere su extensión. Prueba evidente de que ya no se escriben (o no se escribían, pues en la concepción más reciente la cosa cambia) poemas propiamente dichos.

Por último, la implicitación puede referirse también a los elementos moralizadores, cuando existen. El arte contemporáneo ha podido ser, desde el punto de vista de la ética al uso, «inmoral»; pero también ha sido en otros casos, no lo olvidemos, moral y hasta «edificante», si empleamos el término sin adherencias de sermonario. De todas maneras, el posible eticismo de esa clase que le quede a la poesía contemporánea se ofrecía, salvo cuando ésta pecaba contra sí misma, en versiones muy diferentes a las neoclásicas. En la poesía que se escribió a partir del romanticismo, el autor se cuidaba de no sacar por sí mismo las conclusiones de su relato, no quería dar la impresión de un maestro que se siente inseguro de la perspicacia de sus alumnos. Permanecía impasible en la apariencia y dejaba al lector todo el mérito de la indignación o del aplauso frente al hecho contemplado. La lección moral funcionaba también en estos ca-

sos, sólo que con más eficacia y a la manera muda que caracteriza al nuevo tiempo.

IMPUDOR ROMÁNTICO Y PUDOR CONTEMPORÁNEO: OBJETIVACIÓN COMO DISFRAZ DEL YO

Todo lo anterior nos ha hecho ver el carácter sintético y la buscada «tensión» del arte a partir de Baudelaire (piénsese igualmente en las artes plásticas) como reacción frente a la grandilocuencia romántica y su consiguiente posibilidad de vacuidad. Mas es inaplazable agregar que numerosos rasgos estilísticos que proceden de ese afán contemporáneo de brevedad, esquematismo y condensación se oponen en igual medida a otra saliente peculiaridad del romanticismo: el impudor con que el artista de esa tendencia exhibía su desbordante yo. El subjetivismo del siglo XX no es menor que el romántico; al contrario, lo es más; pero se manifiesta, diríamos, con menos inocencia; es, por así decirlo, más cortés, disimulado y subrepticio (igual, y por las mismas razones, por las que el «viejo rico» puede acaso ser más rico que el «nuevo» y sin embargo ocultar la riqueza que éste, por el contrario, exhibe). El poeta, aunque siga, y más que nunca, hablando de sí mismo, no lo suele hacer directamente y con descaro: acostumbra a buscar un soporte objetivo para colocar en él, con el suficiente distanciamiento, el producto de su exaltada subjetividad. Ese soporte consiste, por lo general, en un tema aparentemente ajeno al yo, pero que, en realidad, no es otra cosa que una pudorosa manera de simbolizarlo. Lo importante continúa siendo la emoción del poeta, pero a través del símbolo temático esa emoción queda como enajenada, con lo que la atribución al poeta sólo se insinúa y así el lector puede intervenir completando aquella

insinuación, cosa que, a su vez, halaga su subjetivismo. El del autor resultará entonces un subjetivismo oblicuo, vergonzante y encapotado, cuyo carácter clandestino no impide, sino que fomenta la ubicua presencia del yo que todo lo invade. Las emociones son entonces, desde el punto de vista puramente racional, algo así como «eminencias grises», cuyo secreto mandato organiza y dispone el entramado lógico o argumental de las composiciones. Diríamos, abultando un poco la cosa, que no es el tema quien busca ahora la adecuada emoción, como tradicionalmente sucedía, sino que, al revés, es la emoción quien «se echa a la calle» en busca del tema adecuado que pueda despersonalizarla sólo en la apariencia.

Para lograr este púdico enmascaramiento del panegotismo que a todos abarca, Machado usa varios procedimientos, descontados el invasor símbolo temático a que antes aludí y los símbolos de todo tipo que en su obra abundan. Por lo pronto, la técnica de implicitación, muy usada por él con intenciones antigrandilocuentes, le es útil también para disimular el subjetivismo. Pero, además, Machado, «avergonzado» del descaro con que los románticos hablaban de sí mismos, procura evitar la primera persona, desdoblándola en una segunda que la representa, sin embargo. El yo sigue existiendo poderoso, más poderoso que nunca, pero reflejado, embebido en un supuesto «tú» interlocutor que «guarda las formas» y permite no sonrojarse. A veces Machado usa otros artificios: en vez de decir «yo», puede pluralizar en un «nosotros», o más sutilmente dialogar con una realidad natural (la tarde, la noche, el alba de la primavera, una fuente), que al responderle, le define, o de alguna manera alude a sus estados de alma. De este modo, Machado llega a un compromiso con la objetivización, sin abandono del subjetivismo. Pues, formalmente, no es el poeta quien realiza la «indecente» exhibición de su psique, sino que es un indiscreto inter-

locutor el encargado de esa faena «indecorosa». No hay por qué añadir que, con posterioridad a Machado, siguieron usándose algunos de estos disfraces de la subjetividad: en particular, el empleo de la segunda persona (y a veces de la tercera: léase «Las Brasas», de Francisco Brines) como testaferro de la primera, y más aún el símbolo temático o el símbolo a secas.

La unidad última de todos los procedimientos propios de la poesía contemporánea salta ya a la vista: pues todos o casi todos ellos reaccionan a la par contra la grandilocuencia y contra el impudor del romanticismo; y, al mismo tiempo que representan y son fruto del acrecido individualismo y subjetivismo, significan, en igual medida, el triunfo del irracionalismo en la literatura.

MADURACIÓN DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA A LO LARGO DEL TIEMPO

Sólo me resta, para completar este esquema, decir algunas palabras sobre el sucesivo desenvolvimiento de lo que hemos llamado poesía contemporánea. Pues lo mismo que ocurre en la esfera de lo individual, sucede en la esfera de lo colectivo: la conquista de la personalidad, el afianzamiento y maduración del ser, es cuestión de años; sólo se logra a través de un esfuerzo penoso que se desarrolla en el tiempo. La Naturaleza no da saltos; pero tampoco los dan los hechos de cultura. La razón de ello se relaciona muy probablemente con la limitación imaginativa del hombre, que le impide la comprensión de lo absolutamente insólito. La mente humana no parece completamente capaz de superar la practicidad a la que el vivir mismo le condena; y la practicidad exige el hábito, la reiteración de lo mismo, que únicamente en mí-

nima porción puede sortearse. Y así vemos que cualquier período comienza a manifestarse por síntomas y prenuncios, que sólo poco a poco van adquiriendo volumen progresivamente desplazador. Tal ocurre en la poesía contemporánea. Los fenómenos que la caracterizan, lo mismo los primarios que los secundarios o terciarios, aparecen primero con timidez y apocamiento, y pasan muchos años antes de alcanzar la mayoría de edad. Si situamos el origen de lo poético contemporáneo en Baudelaire, encontramos su primera etapa de maduración en Verlaine y en el primer Rimbaud, y su etapa segunda en el último Rimbaud y en el más característico Mallarmé. Y si en este punto abandonamos la consideración de la poesía francesa y acudimos a la de habla española, notamos ante todo el retraso cronológico de su iniciación; nos tranquiliza comprobar, sin embargo, la rapidez con que los poetas españoles se pusieron a la altura de los tiempos, asimilando primero y enriqueciendo y ensanchando después las posibilidades de la lírica contemporánea, con una originalidad, variedad, densidad y continuidad que tiene difícil parangón con ningún otro país en el siglo XX. No es casual este despliegue de gran poesía dentro de la España novecentista: el espíritu español, que nunca supo ser racionalista por completo (ni aun en el siglo XVIII), estaba especialmente preparado para la creación de una poesía cuya sustancia última estaba hecha de irracionalidad.

Pero retraso en el origen: el iniciador del espíritu contemporáneo para la poesía hispánica es, como todos saben, Rubén Darío, nacido en 1867. Para ello se inspira, como es natural, en los poetas franceses, aunque, de hecho, se «equivoca» de dechado, y en lugar de apoyarse en los simbolistas, que representaban mejor que los parnasianos el espíritu de la época, Rubén Darío toma impulso en estos últimos o en el Verlaine de lo más superficial de *Fêtes Galantes* (libro

tan sutil, íntimo y sugerente en tantos poemas, de los cuales Rubén tomó muy poco), o sea, un Verlaine mucho más externo y menos fecundo que el hondo, delicado y penetrante poeta de otra zona de su poesía. Pero el «error» era explicable, fatal y hasta necesario, precisamente porque España, que había tenido un posromanticismo divergente del que acabó triunfando en el mundo occidental, no podía dar el «salto» que hubiese significado la incorporación repentina y sin preparativos del simbolismo, cuyo individualismo e irracionalismo eran mucho más agudos que los implícitos en la escuela parnasiana. Fue así cómo Rubén encaminó a numerosos poetas hispánicos por las rutas de un «modernismo» exterior, que su creador, con todo, dotado de auténtico genio, supo superar dentro de su propia obra. El modernismo de esta clase sirvió como de rápido «entrenamiento» para pasar a la etapa segunda, que Antonio Machado inaugura. Él fue el encargado, en efecto, de poner a la poesía hispánica «en el buen camino», enlazando, muy originalmente, con el simbolismo francés sin mengua de aprender mucho también en el español Bécquer, que, si romántico aún, había utilizado una técnica afín a la contemporánea. El irracionalismo, moderadísimo en Darío, puede alcanzar ya una primera maduración en el poeta español, lo cual significa que, pese a ciertas apariencias en contrario, Machado supone también la maduración del individualismo, dada la conexión con que ambos fenómenos se dan a partir de la época romántica. Y así, este poeta es el primero que en España usa sistemáticamente muchos de los procedimientos propios de la poesía contemporánea: la implicitación, la supresión de la anécdota, la primacía de la emoción sobre el tema y, más patentemente aún, el uso del símbolo y el correlativo sentimiento de misterio («el alma del poeta se orienta hacia el misterio», dijo Machado; y Rubén lo retrata así: «Misterioso y silen-

cioso — iba una y otra vez»). Y otra cosa importante, fruto inmediato también del individualismo: la expresión de una visión del mundo personal. He dicho en otro lugar que, aunque muy individualistas, los románticos no lo fueron tanto como para diversificarse en cuanto al esquema genérico de su cosmovisión. No hay visiones románticas de la realidad, sino visión romántica, si prescindimos de los matices sentimentales y sensoriales que distinguen a cada autor y atendemos sólo a la reducción conceptual de las interpretaciones románticas de la vida. El sistema lógico implícito o manifiesto en tales interpretaciones es siempre el mismo, lo que no pasa ya en el período contemporáneo, mucho más agudamente individualista. Ahora cada poeta cantará un mundo aparte, que, si se me permite alguna dosis de exageración dialéctica, no interfiere, en manera alguna visible, los mundos poéticos coetáneos. Ya Rubén Darío, en cierto modo, pero sobre todo Machado, comienzan, repito, a sorprendernos con este separatismo interpretativo, que, al correr de los años, crecerá más aún: la generación del 27 es la llamada a ser, en este extremo, como en todos los otros, la culminación para España del proceso iniciado en Baudelaire. Pero antes de esa generación, la poesía española había de pasar por una nueva experiencia: Juan Ramón Jiménez, poeta que toma la antorcha de Machado y la deposita en un punto ya lejano de la carrera. El irracionalismo, más que intensificarse diríamos que se ensancha en su obra; Juan Ramón no es más irracionalista que Machado, pero lo es en nuevos campos: aparecen en sus versos, aparte del símbolo y de las otras técnicas contemporáneas, recursos diferentes, inéditos a la sazón en las letras españolas: «visiones», «imágenes visionarias», desarrollos no alegóricos de la imagen, descensos al plano real de las cualidades imaginativas, enumeraciones caóticas, «desplazamientos calificativos», etc. Esto sin olvi-

dar la utilización del versículo, que antes de Juan Ramón Jiménez sólo había tenido desmañados y escasos ensayos en español. De este modo, Juan Ramón Jiménez completa o casi completa el repertorio de los usos poéticos, que alcanzarán un máximo de vigencia y frecuentación en la generación siguiente, la de 1927, donde todos ellos proliferarán en abundancia y con plenitud. Porque en esa generación el movimiento irracionalista-individualista que hasta la fecha había ido creciendo «sin pausa pero sin prisa», de pronto diríamos que estalla. Sobreviene el gran cataclismo y en él todo se rompe: el crítico ha necesitado recurrir aquí a metáforas cósmicas; tan trastornadores, repentinos y subversivos parecen los nuevos acontecimientos literarios. Y, no obstante, sólo se trata del ápice de un proceso muy viejo ya. Es sólo un fenómeno de cantidad que, pese a todo, ostenta visos de revolución.

Pero la matización se impone. En la generación del 27 hay dos promociones que se distinguen por el grado de su irracionalismo: la primera, menos avanzada en este aspecto, estará constituida por Pedro Salinas y Jorge Guillén. La segunda, por Aleixandre, Neruda y Cernuda. Alberti y Lorca en su época inicial, sobre todo (y, en otro sentido, Gerardo Diego), andarían a caballo entre las dos: es el tránsito suave para entrar preparados en el tramo postrero: el superrealismo, que todo lo destruye. Con la lógica, la sintaxis, el tema y, generalmente, la rima y el ritmo tradicional quedan desterrados por un tiempo del orbe lírico. Aleixandre y Neruda representan el cenit del irracionalismo hispano; Neruda, Aleixandre y Guillén, las cimas del individualismo. Los mundos poéticos de estos tres poetas son, en efecto, tres mundos no sólo personales y hasta contrarios, sino insólitos en cierta manera. La originalidad de las ideas que ofrecen, la novedad del mundo evocado y de su enunciación nunca habían sido

tan sorprendentes. Ya no era posible ir más lejos en la misma dirección. Un capítulo genial de la historia de la poesía se había cerrado con ellos.

II. LA POESÍA POSCONTEMPORANEA

ENMASCARAMIENTO DEL INDIVIDUALISMO E IRRACIONALISMO ANTERIORES: SUS CONSECUENCIAS. DESCUBRIMIENTO DEL PRÓJIMO

El sumario análisis a que hemos sometido la evolución de la poesía, desde el romanticismo hasta aproximadamente 1940, nos presenta un proceso en el que parece cumplirse algo como una ley: según ella, un nuevo movimiento literario (el romanticismo en nuestro caso), que es, ante todo, una nueva posición del hombre (individualismo en un cierto grado), al desarrollarse, deja pronto a la intemperie los que llamaríamos «defectos de sus virtudes» («impudor», «libertinaje», «grandilocuencia»), que un movimiento literario segundo (poesía contemporánea) intenta corregir con una marcha pendularmente opuesta a tales «defectos» («pudor» o «distanciación», «sentido de la composición», «implicitación»), pero sin abandono de la posición fundamental del movimiento anterior (el individualismo), que incluso se afirma más enérgicamente al ser contemplada como llena aún de posibilidades. Pero llega un momento en que esas posibilidades se agotan. Es el instante de ensayar una posición nueva ante el mundo (originada dialécticamente en la exhausta anterior), desde la cual se perciben con nitidez los inconvenientes, tanto como las ventajas, acarreados por la técnica últimamente en uso. Las que *a la nueva luz* se ven como so-

luciones felices del viejo lenguaje se conservarán en el nuevo; las que se ven como incongruentes con la visión del mundo recién nacida, *y, por tanto,* como defectos, procurarán esquivarse. Se estrena así, al alimón, una interpretación de la realidad y una técnica literaria capaz de expresarla, nacidas ambas en son de réplica a las inmediatamente antecesoras, pero donde persevera algún elemento común que, proporcionando continuidad al proceso artístico, impide el adanismo. Tal es lo que, al menos, parece confirmar la poesía escrita en España durante la última posguerra. El individualismo de tipo extremoso y manifiesto en sus dos amplios compases (romanticismo, poesía contemporánea) no podía ya dar más de sí, y, en consecuencia, dentro de un mundo y en el seno de una sociedad, cuya estructura de sentimientos, creencias, ideas, etc., lo permitía e impulsaba, como luego veremos, se hacía ñecesaria una renovación que habría de basarse en la postura, en cierto modo, opuesta. Si aquel individualismo consistía, de alguna manera, en la negación e insolidaridad con «el otro», la nueva época que se inicia para España hacia 1947, con unos años previos de incubación, consistirá en la afirmación y la solidaridad del escritor con respecto a la colectividad. Dentro de esta nueva situación en que el prójimo vuelve a cobrar figura de existencia [8], tenía forzosamente que parecer grave deficiencia de la poesía contemporánea antecedente el minoritarismo a que su técnica (implicitación, irracionalismo) le condenaba. Antes, al contrario, durante la época que hemos llamado contemporánea, la ratificación del público no era sentida como una tara, ya que el individualismo ambiente, tal como era concebido, proporcionaba al escritor un aristocrático desdén por el «vulgo necio», cuyo aplauso no era interesante procurar. Fren-

[8] La razón de ello puede verse en las págs. 562 y sigs. del t. I.

te al minoritarismo del poeta contemporáneo manifiestamente individualista, la voluntad mayoritaria *aparentemente* (aunque sólo aparentemente) no individualista *en ese sentido* del poeta poscontemporáneo (el individualismo de éste queda, pues, «enmascarado», lo mismo que ocurrió en el siglo XVIII). Y como la anterior escasez de lectores era resultado del irracionalismo y de la implicitación, ahora se hacía preciso escribir con más explicitación y con menos carga irracional, o lo que es lo mismo, desde una mayor dosis de elementos conceptuales en situación de primer término y conscientemente captables. No será ocioso introducir, en cuanto a esto último, un paréntesis aclaratorio, porque es indispensable hacer constar muy firmemente que los conceptos jamás dejaron de darse en el contenido de la poesía contemporánea, incluso en su zona más extremosamente irracionalista (superrealismo). Lo que ocurría en aquella época era que, o bien los conceptos, aunque perfectamente reconocibles e incluso abundantes, no protagonizaban, en última instancia, el poema, pese a las posibles apariencias (primer Juan Ramón Jiménez, por ejemplo), o bien se hallaban en condición de hueso de melocotón, enterrados en una masa emotiva de carácter envolvente que los implicaba, sin permitirles, con todo, aflorar a la visible superficie (superrealismo)[9]. En lo que concierne a lo primero, lo notábamos anteriormente en la tiranía de las emociones con respecto al tema, rasgo estilístico de la poesía contemporánea. El tema es en ésta, cuando existe, mero pretexto de las emociones del personaje poemático, veníamos a decir, y, por tanto, el engranaje conceptual que constituye el tema como tal entra

[9] Excepciones hay, sin embargo, que sería interesante estudiar: *Cántico*, de Jorge Guillén, por ejemplo. En *Cántico*, el pensamiento importa en primer plano, y en ese sentido, su autor anticipa un elemento que es esencial a la poética «poscontemporánea».

en esa poética en la categoría de personal subalterno o, todo lo más, como producto secundario de las emociones, incluso cuando no lo parece. De ahí que, en esa época, la visión del mundo que unos versos contengan pudiera no ser «creída» racionalmente por su autor, a quien le bastaba sentir con autenticidad la atmósfera emotiva que protectoramente la envolvía (en tal caso la cosmovisión aparecerá como simbólica; ejemplo, el primer Aleixandre[10]). Y al quedar el poeta en un cierto grado de «libertad de conciencia» frente a su propia visión del mundo, le era posible, por otra parte, optar a una mayor originalidad en esa visión misma (originalidad, gran meta de aquel individualismo), ya que desaparecía para él la atenazante, constreñidora y limitadora condición del compromiso entre lo dicho lógicamente en la obra y lo pensado racionalmente en la vida.

Por el contrario, en la poesía actual poscontemporánea, el concepto vuelve a ocupar rango de primer actor en la creación estética (y, por tanto, las cosmovisiones todas serán «realistas», incluida la del segundo Aleixandre). Para que la poesía exista, claro está, es necesaria la emoción, y el concepto a secas jamás ha cantado. Por tanto, la afirmación anterior sólo quiere dar a entender que, en vez de darse una emoción que busca un concepto o un tema, en la poesía de hoy es un concepto o un tema quien busca la adecuada emoción, en lo que tal poesía viene a coincidir con la pre-contemporánea, donde ocurría lo mismo. O de otro modo: el poeta expresa conceptos con los que se compromete racional y vitalmente, y procura expresarlos con la emoción que exige todo arte. Nótese, pues, que, en principio, no es una mayor cantidad de pensamiento lógico lo que distingue la nueva poesía de la vieja, sino que se trata, simplemente, de una

[10] Véanse las págs. 354-360 del t. I.

cuestión jerárquica: del sitio que se ocupa en la mesa del banquete. En un poema o poeta contemporáneos podría haber, y de hecho hay en ocasiones, incluso más conceptos que en otro poema o poeta actuales (que, a su vez, podrían ser hasta conceptualmente pobres); y, sin embargo, ni unos ni otros perderían por ello sus características de época, ya que grande o pequeña, la masa conceptual, en los dos casos que hemos supuesto como contrarios prototipos, se hallaría en una distinta situación jerárquica con respecto a la emoción, que es lo realmente diferenciador. Y como ahora le es en cierto modo obligatorio al poeta verdadero el compromiso racional y vital con lo que dice, la originalidad personal de la visión, al revés de lo que ocurría antes, no tiene tanto margen para producirse. Pero además esa originalidad tan radical no se echa de menos: si lo que de veras importa es la participación en la colectividad, la visión del mundo se entenderá como sustancialmente comulgatoria. Coincidir, no discrepar, será el nuevo ideal hacia el que los escritores se encaminan, y todos vendrán en sus obras a exponer interpretaciones del mundo genéricamente coincidentes en un esquema último; vivido y sentido, eso sí, de manera personal y distinta, con diferencia también en las proporciones y resaltes de sus elementos constitutivos. Se tratará, en todos los casos, de cantar al hombre como sumergido en el tiempo y como capaz de historia, como situado en una fecha y en un lugar concretos y en trance de vivir una vida que él mismo ha de hacerse con el esfuerzo de su voluntad y de su imaginación. Ciertamente, no todos los poetas cantan directamente todas estas ideas. Pero estas ideas y su lógica concatenación son, de manera expresa o tácita, el *supuesto* de las obras recientes.

(No confundamos este hecho, propio de todas las épocas, de que el concepto expresado suponga otros que permanecen ocultos, con el fenómeno de la implicitación, que antes vi-

mos como peculiar de la poesía «contemporánea». Pues el poeta «contemporáneo», cuando se calla algo, pretende que el lector lo adivine de una manera más o menos confusa o puramente emocional, mientras el otro fenómeno de que estoy hablando no consiste en *insinuación,* sino en *presuposición:* algo de que el lector, y frecuentemente también el autor, es inconsciente por completo, y no necesita tener en cuenta ni siquiera al modo vago, remoto y entresoñado o sólo emotivo que la implicitación, en cambio, requiere.)

Porque, en efecto, la técnica de la poesía actual, según antes he sugerido, *tiende* a la explicitación y a la anécdota, en un intento de superar el relativo hermetismo y consiguiente empobrecimiento del público que había traído consigo la implicitación «contemporánea». Congruentemente, dada la relación que media entre ambos hechos, también se atenuará el irracionalismo. Por supuesto, esta marea baja de la implicitación y el irracionalismo no se produce en todos los poetas con identidad de nivel. Blas de Otero, por ejemplo, abundará relativamente mucho en instantes irracionales e implicitadores («Aquí. Jamás. El cuervo. Aquí. La nada»); y lo mismo, de otro modo, sucederá en José Hierro, cuyo carácter alusivo no precisa de comentarios; y hasta el joven Claudio Rodríguez incurrirá, a su personalísima manera, en una técnica semejante. Parece como si los mejores poetas del nuevo período fuesen precisamente aquellos que, dentro de las normas generales de la nueva actitud, se han decidido por la salvación de ciertos hallazgos y recursos que hemos descrito como «contemporáneos». Todo se reduce, en definitiva, a una cuestión de proporciones; a dar al César lo que es del César y al compromiso entre el concepto y la vida lo que le corresponde.

LA OBJETIVACIÓN, ELEMENTO DE CONTINUIDAD

Hasta aquí hemos intentado destacar, aproximadamente, lo que en el fundamento mismo de la actual poesía se opone al fundamento de la anterior: frente a la versión egotista [11] del individualismo, la afirmación de la existencia del prójimo (enmascaradora pero no rebajadora, en principio, de tal individualismo); frente a la irracionalidad, la aparición del concepto inmediatamente sensible y «previo» a la emoción; frente a la relativa implicitación, una relativa explicitación, muchas veces con acompañamiento anecdótico; en consecuencia, frente al minoritarismo, una voluntad mayoritaria (aunque el público no se haya dado aún del todo por enterado). ¿Se ha roto, pues, la continuidad? ¿No hay ningún elemento técnico de la poesía contemporánea que perdure actualmente en su positividad y no sólo bajo la forma de contradicción? Antes hemos afirmado que la evolución histórica siempre salva algún ingrediente esencial del estadio antecedente, pues de lo contrario, a fuerza de negaciones, se correría el riesgo de recaer en el pasado. Si en oposición al universalismo racional del neoclasicismo naciese, sin más, el explícito individualismo irracional romántico y contemporáneo, la mera reacción al individualismo irracionalista de tal especie, propio de esa doble época, podría significar la vuelta al Siglo de las Luces. Pero tal regresismo no se produce nunca, entre otras cosas porque cada período aprovecha algún elemento del anterior y aun de los anteriores que todavía tengan significación y sean válidos con vistas a la situación nueva. Y esta continuidad en una zona modifica

[11] El individualismo no precisa especificarse como egotismo: ni en el siglo XVIII ni entre 1945 y 1962 (al menos) su manifestación fue de ese tipo.

todo el sistema de relaciones, de forma que no es posible recaer en el lugar de donde se huyó en otro tiempo. En otras palabras: la ley de contradicción en unos elementos y de continuidad en alguno que estamos examinando permite que los hechos de cultura se ofrezcan bajo forma de historia, o sea con irreversibilidad. Como réplica al impudor romántico, la poesía «contemporánea» había propendido a disimular la omnímoda presencia del yo, y este objetivismo, aunque sólo fuese un disfraz del más agudo subjetivismo, no podía menos de complacer a los poetas «poscontemporáneos», que se proponían superar en una actitud colectivista el egotismo anterior. En este intento de salir de sí mismos hacia la realidad de fuera, que no era ya un mero reflejo y creación del yo, como antes, sino que tenía una existencia independiente y previa a la realidad íntima (en curiosa y no casual coincidencia con la pretensión principal de la filosofía orteguiana, superación del idealismo precedente), los escritores actuales podían aprovechar la técnica objetivizante «contemporánea» y aun hacerla llegar a un punto de mayor plenitud, pues ahora no se trataba ya de un artificio disimulador. Y del mismo modo que el individualismo *manifiesto* propio de los románticos fue acentuado por los «contemporáneos», el objetivismo «contemporáneo» está siendo llevado a sus últimas consecuencias por ciertos poetas y novelistas actuales. Novela y poesía objetivas de hoy tienen, a mi entender, ese sentido. Pero conviene advertir en este punto lo que advertíamos a propósito de la explicitación y del conceptualismo: se trata siempre de tendencias y de su significación, lo que no impide ni puede impedir la presencia de otras formalmente contrarias que, no por serlo en determinados y hasta en muchos momentos, quedan recluidas en las tinieblas exteriores del desarrollo histórico. Digo esto porque hay gentes bienintencionadas que creen, con envidiable bue-

na fe, en la simplicidad de las realidades literarias y en lo que llamaríamos, sin ningún sentido político, «partido único de la literatura», condenando como error y fatal heterodoxia a cuanto se sale de un esquema previo, construido a veces con precipitación, por el que deberían guiarse «los pocos sabios que en el mundo han sido» y quieran ser. (Tal, por ejemplo, José María Castellet en su *Antología* de los últimos años.) Pero en vez de ir de la tesis a la realidad, desconociendo con inocente dogmatismo lo que no se ajuste a la doctrina, es necesaria la faena más modesta y menor de ir desde la realidad a la tesis. O sea, es preciso ser realista a ultranza y aconsejarse por los hechos y no por los productos de la imaginación. Todo lo que poéticamente nos conmueve *hoy* de los poetas de *hoy* es poesía de *hoy*, y de ahí ha de partir el crítico de *hoy* para enjuiciar lo que *hoy* es válido o no lo es. El objetivismo es una tendencia evidente de la poética actual. Pero no deja de ser actual una poesía por el mero hecho de su lirismo si se inserta de otra manera en el organismo de la literatura nueva. No podemos excluir a Blas de Otero del panorama literario de la posguerra por la simple razón de ser lírica una parte importantísima de su producción y de que el tema de sus mejores versos sean precisamente los sucesos acaecidos en la intimidad de su espíritu. Pues para pertenecer, incluso muy acusadamente, a una época, no es necesario poseer todas y cada una de las características más visibles de ella. Dada la estructura sistemática con que se organiza toda obra, si se reúne un grupo de rasgos peculiares, cuya motivación está justificada por el espíritu que preside y unifica la edad de que se trate, es obvio que el elemento o elementos que parecen discrepar del organismo general se legitimarán por otro sitio o desde otra perspectiva. Será una disidencia engañosa. Y, en efecto, así ocurre en el caso del lirismo de Blas de Otero o

de otros que podríamos señalar. Pues el hombre de hoy, al superar el idealismo subjetivista, se encuentra con el hecho de que el «mundo» forma parte también de su vida, y que es ese «hombre en el mundo» o hecho de «mundo» lo que constituye la última realidad atendible. Pero si la realidad es, ante todo, nuestra vida, la de cada uno, considerada como un diálogo con el contorno social y hasta físico, es natural que ciertos poetas que están a la altura de los tiempos se preocupen por el vivir del hombre y su propio vivir *(en cuanto ese específico vivir es el vivir del hombre).* De ahí la posibilidad del lirismo, que, en este caso, aunque a la mirada superficial pudiere parecer índice de subjetivismo, tiene una raíz bien distinta y poscontemporánea.

TÉCNICA DE OBJETIVIZACIÓN POSCONTEMPORÁNEA

Recordemos que algunas de las técnicas objetivas utilizadas en la poesía de la posguerra habían sido adelantadas por Antonio Machado: el uso de la primera persona del plural («nosotros») en vez de la primera del singular, o más frecuentemente aún, la interpelación a un «tú» que, al menos, disimula y encubre la «impertinente» presencia del vitando «yo». Todo ello se acentúa y acrece al llegar la nueva época, pero además aparecen novedades significativas. Machado no siempre, ni aun en *Campos de Castilla,* había entrado *con sus versos* en la genuina «estética del otro» que ahora triunfa, y por ello sus recursos de distanciamiento no sobrepasan con frecuencia el tipo «disfraz» que acabamos de traer a colación. La poesía de la posguerra, aunque no deja de emplear también este último género de artificio, practica otro más peculiar: la creación, por parte del poeta, de «personajes» que no es necesario entender como meros símbolos

de la subjetividad, y que, a veces, ni siquiera admiten tal interpretación.

En relación con este procedimiento, y en ocasiones con independencia de él, se halla el estilo narrativo o seminarrativo que sustituye, en buena parte, al puramente lírico de las más salientes producciones «contemporáneas», salvadas las excepciones de ese tiempo que todos conocen (*La tierra de Alvargonzález* y otros poemas de Antonio Machado; *Historias para niños sin corazón*, de Juan Ramón Jiménez). Lo característico sería, en todo caso, la frecuencia y extensión del recurso en la actual poesía (Celaya, por ejemplo, llega a escribir un poema narrativo que ocupa un libro entero) y la significación de que ahora se reviste. Dentro de los jóvenes de entonces, José Hierro fue uno de los primeros en considerar la poesía parcialmente como relato, aunque, ciertamente, no excluye de sus versos la posibilidad actual de actitudes más personales y líricas. Otros poetas harán lo mismo en algunos y hasta en muchos instantes de sus obras, y, en cierto sentido, el paso de los años ha hecho ganar cada vez más adeptos a esta tendencia, que se diversifica en múltiples modalidades. Unas veces se presentará un cuadro, en que un personaje dice, por ejemplo, unas palabras o ejecuta algún acto; o se pondrá la composición en boca de una criatura histórica que narra o reflexiona acerca de algo; o bien el hablante del poema, que acaso se define a sí mismo, pertenecerá al presente y sus palabras encerrarán un contenido político, o entrañadamente grotesco, como cuando Lorenzo Gomis elige de protagonista narrador a un gigante, o un negro, e incluso un animal; o será el propio poeta el encargado de referirnos una anécdota histórica, o evangélica, o de la vida diaria, o tal vez de carácter simbólico. Casi nunca, ni aun en este último caso, se ofrece lo contado como mera representación de la persona o las emociones del autor, sino

que el poeta se coloca frente a sus modelos en una posición sólo en este sentido semejante a la del novelista. Se trata de ir desde la realidad íntima (poesía contemporánea) a la colectiva y más ampliamente humana, ya sea la humanidad en general y sus problemas metafísicos, ya, con más especificación, la que se centra en un grupo o clase y las cuestiones que les son inherentes, sociales y hasta políticas. De ahí que si el poema es lírico, su lirismo lo sea del «nosotros» y pocas veces del «yo». Y esto lo mismo cuando se usa, lo que es frecuente, esa primera persona del plural que cuando se utiliza la tradicional primera del singular. No nos sorprenderá, pues, el desdén con que desde ciertas posiciones extremas de la poesía de hoy se han podido mirar los temas exclusivamente amorosos que no se compliquen con posiciones metafísicas o morales, reveladoras siempre, por principio, de significación colectiva. Aunque en este punto, como en todos los otros, no debemos dejarnos guiar por pautas simplificadoras. Repito de nuevo lo que anteriormente he indicado: es ilegítimo todo diagnóstico crítico que no tome en consideración el sistema completo de cada autor y atienda sólo a una característica aislada. Carlos Sahagún, poeta muy de la hora presente, puede, en su segundo libro, hacer poesía amorosa, sin dejar por eso de estar a la altura de los tiempos, ya que su lenguaje posee otras peculiaridades que lo definen sin vacilación en ese sentido.

EL PAPEL DE LA SOCIEDAD EN LA EVOLUCIÓN POÉTICA

Hasta ahora casi siempre hemos considerado a la literatura como hija dialéctica de la literatura, y sólo ocasionalmente y con prisa hicimos alusiones a la intervención de la sociedad en el proceso artístico. Pero la sociedad y su suce-

siva estructura no es ajena al desarrollo del arte, sino que, al revés, cumple en la evolución de éste papel principalísimo, que no consiste en negar y sí en complicar el papel que la literatura anterior misma posee al respecto.

Diríamos que el arte de un determinado tiempo es una resultante de esas dos fuerzas que, en combinación, lo condicionan. Y por ello, cuando el crítico toma, unilateralmente, como motivo del fenómeno estético uno sólo de sus dos externos condicionantes, suele quedar defraudado por los hechos, confirmándose así en su parcialidad. Pues es evidente que el producto artístico no puede hallarse en contradicción con una de sus causas formales, aunque existan otras de quienes también recibe esa misma configuración. En suma, lo que a mi juicio ocurre es esto: un estado cualquiera de la sociedad podría, en principio, traducirse en toda una serie, más o menos numerosa, de tipos poéticos disímiles entre sí. Pero esta baraja de posibilidades se constriñe y merma a través del condicionante literario que le es previo y que actúa como molde objetivo que deja sin valor y como fuera de juego a algunos de esos naipes. Aun así, la baraja dispone todavía de varias cartas que entran en nuevas discriminaciones: las formas de arte utilizadas (pintura, escultura, música, literatura), y dentro de cada una de ellas, sus diversos géneros y especies (poesía, novela, teatro; o épica, lírica, etcétera); e incluso, si nos referimos a la literatura, la lengua específica en que se escriba (francés, inglés, chino), situada, además, en un momento concreto de su evolución. Y algo importantísimo: el genio individual de cada artista no sólo como factor *determinante* de cada una de sus creaciones, sino como factor *condicionante* de cuantas le siguen. Cada autor toma decisiones e imprime a su obra un determinado sesgo a partir de un estadio artístico que le precede y dentro del ámbito social en que se halla incurso. Si la obra es de

importancia, tal sesgo no puede ya borrarse en lo sucesivo, puesto que se convierte en punto de partida de un movimiento de ondas concéntricas. No cabe duda, por ejemplo, de la responsabilidad que hemos de achacar a Lope en el giro que desde él a nuestros días adoptó el teatro español, que en vez de ir, digamos, por el camino de *La Celestina,* siguió la senda muy distinta de la suspensión del interés y del predominio de la acción y la situación humanas sobre el análisis de la pasión y del carácter del protagonista, a diferencia del teatro francés, al que Corneille y Racine imprimieron una dirección opuesta, que aún hoy es perceptible.

En suma: el estado en que una sociedad se encuentre en un momento dado propone al escritor un conjunto de esquemas expresivos, de los cuales éste elige uno, en vista de las diversas presiones que desde otros sitios actúan también, y con idéntica fuerza, sobre él: una de tales presiones, pero sólo una de ellas, es la constituida por ese juego de afirmaciones y negaciones a que el estado anterior de la literatura le somete. He aquí lo que, en parte, puede explicar, a veces, el hecho de que naciones diferentes evolucionen por caminos dispares a partir de una realidad literaria aproximadamente común. El posromanticismo poético francés ha de ser llamado «poesía contemporánea» ya desde los tiempos de Baudelaire. El posromanticismo español, quizá por la índole discrepante de su contexto social, sin excluir otros factores tal vez de más importancia (como el retraso cronológico con que penetró en nuestro país el romanticismo), no pudo ostentar ese mismo nombre en la obra de un Campoamor, un Núñez de Arce o un Bartrina.

ELEMENTOS SOCIALES QUE CONDICIONAN LA NUEVA POESÍA

Todo lo anterior nos aclara la estructura y lenguaje de la nueva poesía, que, si afectada por la precedencia de la anterior «contemporánea», según hemos indicado, se *condiciona* a la par en una concreta atmósfera social, en su sistema de fuerzas, sentimientos e ideaciones. En primer término, la relativa popularización de ciertas ideas filosóficas, existencialistas y paraexistencialistas, que maximalizan la importancia de lo circundante en la vida personal («yo soy yo y mi circunstancia», «vivir es convivir»: Ortega, «el hombre-es-en-el-mundo»: Heidegger), contribuye a dar sostén y basamento filosófico a una literatura que toma en cuenta la existencia objetiva de la realidad exterior, y ya hemos visto que esas mismas ideas de los filósofos, aunque sin contacto con filósofo alguno, son *sentidas* por el hombre actual (y en consecuencia, por el poeta o el artista) en virtud de una situación objetiva muy concreta (v. las págs. 562 y sigs. del t. I) de unidad mundial y, por tanto, de solidaridad, pese a todo, entre unos países y otros, cosa que luego se traslada al plano personal. Es curioso observar que Ortega, propugnador de un arte que tan equívocamente llamó «deshumanizado», estaba, por las mismas fechas de su famoso ensayo, construyendo una filosofía basada, entre otras, en las ideas arriba expresadas, cuya consecuencia natural en el plano literario debería haber sido, a mi juicio, un realismo de la existencia humana semejante al actual, un realismo que llamaríamos «del hombre y la gente» o «del hombre en la circunstancia».

Al mismo sitio conduce, y aun en mayor grado —innecesario es decirlo—, la propagación, cada vez más intensa e invasora, de ideas sociales y aspiraciones de justicia y reden-

ción con respecto a clases y pueblos. La pugna entre los bloques de naciones y el engranaje de poderes ha puesto *al descubierto,* no hace mucho, la penuria de una gran mayoría de países y la necesidad de ayudarles en su desarrollo, pareja a la precisión de hacer desaparecer, de una u otra manera, los privilegios injustos de los poderosos dentro de cada concreta sociedad.

No hemos de disminuir tampoco el papel que en este hallazgo del prójimo ha tenido el indudable complejo de angustia en que vive una zona no pequeña del mundo que habitamos. El propio historicismo, que se halla al pie de parte muy principal de las filosofías actualmente en vigencia, no es por completo extraño a la formación de ese complejo. Si el hombre tiene historia y no naturaleza, si su existencia es previa a su esencia, la criatura humana poseerá una realidad en perpetua cuestión e incertidumbre, situada, para colmo, frente a un horizonte de temporalidad y de muerte. Su misma sustancial libertad se constituirá (Sartre) en manantial de acongojantes perplejidades en el instante de «proyectar» y «programar» uno de los innumerables futuros posibles. Y si a esas consideraciones metafísicas que nuestro tiempo ha puesto en boga agregamos, entre otras cosas, la cenagosa e incierta realidad política que a escala universal hoy se debate en un mundo amenazado además de apocalípticas destrucciones, comprenderemos el estado de desconcierto y agonía de que dan señales muchos de los espíritus más alertas de la hora presente.

EL TEMA DE LA ANGUSTIA Y SUS SALIDAS

De ahí que, hasta cierto punto, la angustia y sus repercusiones de vario tipo hayan sido el sentimiento *radical* que informa la poesía de la posguerra, desde el escenario o desde

su vasto trasfondo de bastidores. La situación de ese sentimiento en primer término y a la vista del público, la podemos ejemplificar, junto a otros de idéntica significación, en el Blas de Otero de *Ancia*, donde, al propio tiempo, se disciernen con claridad dos de sus más notables consecuencias expresivas: el uso del encabalgamiento como tratamiento estrófico y la utilización de la ironía y otros juegos verbales (paranomasias, aliteraciones, chistes propiamente dichos), cuyo sentido esencial sería, en todo caso, lo que habría que llamar burla grave y moral frente a una sociedad y un mundo socialmente desconcertados y moralmente angustiosos. En diversos poetas es perceptible este empleo no casual de materiales cómicos dentro de poemas de máxima seriedad y descoyuntamiento acongojador. Y en cuanto al uso del encabalgamiento como producto de la angustia, podemos decir que se generalizó entre 1947 y 1957, fecha esta última en la cual el procedimiento se amortigua y, en gran parte, cesa. Y es que como la angustia es un sentimiento que por su carácter de pantano no resulta apto para hacer de él habitación permanente y piso vitalicio, los poetas han procurado instintivamente buscar refugio y consolación en suelos de segura firmeza desde donde vivir y construir un hogar adecuado. (Aunque, como el hombre es esencialmente plástico y acomodaticio, no siempre ocurre esto, pues cabe también la habituación incluso a las emociones más inconfortables. Y a la angustia puede uno acostumbrarse, del mismo modo que el esquimal lo hace al extremoso clima que le ha tocado en suerte.)

Las salidas de la angustia catalogable en la poesía española de 1940 a 1964 serían principalmente tres: *a)* hacia el cobijo o el anhelo, con más frecuencia conturbado, de la religión, bien confesional y concreta, o sólo vagamente deísta; *b)* hacia el respaldo de la solidaridad humana, ya sea en

su latido y sentido de comunión, o en su más explícito acotamiento político; o, en fin, *c)*, la afirmación simple y pura de los valores de la vida como tal, modestos, eso sí, pero reales «a pesar de todo» y sin que necesitemos de manera imperiosa «chuparnos el dedo» para poder percibirlos. Bien vemos aquí el sentido sin contradicción que tienen, a mi entender, en el panorama poscontemporáneo, tipos tan aparentemente dispares e incluso opuestos de poesía como son el religioso y hasta específicamente católico, y el social y hasta específicamente político de la extrema izquierda. Y nótese a este propósito cómo el origen dialéctico de la poesía social en un estado previo de angustia al que supera viene a sumarse a los otros orígenes antes enumerados, en son de lluvia, que a mayor abundamiento cae sobre mojado. Y más aún si a lo dicho añadimos otro elemento coadyuvante de suma importancia: la situación misma española, cuyo carácter excepcional ha prolongado hasta hoy, paradójicamente, una dirección artística que le es sustancialmente extraña. En la fecha en que escribo, sin embargo, la poesía social parece en buena parte haber agotado su repertorio y ser cultivada, casi exclusivamente, por repetidores de escaso talento. Las últimas promociones poéticas se hallan, por lo visto, en una actitud de discrepancia frente a la obligatoriedad para la poesía del expreso compromiso político, lo cual es comprensible si tenemos en cuenta, junto a un notable grado de saturación y rebose, la relativa mediocridad de la poesía social, que aunque muy asistida por la expectación de un público noblemente inquieto, sólo ha tenido hasta el presente, por desgracia, un breve puñado de poemas magníficos en relieve sobre un amplio fondo de irrelevante tono gris. Dejando a un lado la gran poesía del chileno Neruda y la excelente del cubano Nicolás Guillén, algunos de estos aciertos corresponden al Blas de Otero que llamaríamos inter-

medio entre sus dos épocas, pues la mitad del libro titulado *Pido la paz y la palabra* y la totalidad o casi totalidad de los que llevan el nombre de *En castellano* y *Que trata de España* representan un eclipse (probablemente pasajero) del gran poeta anterior, social sólo en un brevísimo número de piezas. También es Celaya autor caracterizadísimo de composiciones sociales; pero sus hallazgos de más interés los ha logrado, si mi juicio no yerra, fuera de ese cauce estricto. Y aunque últimamente Ángel González no cultiva ya, al parecer, la poesía social, su tercer libro reveló genuina calidad en el tratamiento de la poesía política. Pero fuera de tales ejemplos, y de algunos otros que podían citarse, no parece que la poesía social (históricamente justificada, como hemos visto, y moralmente necesaria en un mundo urgido de transformaciones) se haya impuesto por la altura de sus resultados habituales. Y no basta en la literatura decir cosas buenas y verdaderas: hay que decirlas bien, pues de lo contrario, en rigor, no se han dicho: se cae en lo que José Ángel Valente ha llamado «formalismo temático», no menos vicioso que el otro, el esteticista, la tiránica atracción ejercida por la exquisitez verbal sin apenas horizonte significativo.

A la poesía social y su consideración del poema como «instrumento para modificar el mundo» cabe achacar, tanto al menos como a la angustia, antes citada, la actual proclividad al uso de ingredientes satíricos e irónicos en el interior de las composiciones poéticas, género de libertad que con antecedentes en el romanticismo primero, y en el superrealismo después (Vicente Aleixandre, Rafael Alberti), estaba muy olvidado ya y que ahora aparece remozado y con un nuevo sentido.

DESAPARICIÓN DE LAS «GENERACIONES»

Las causas y concausas que explican la relativa derrota del expreso individualismo en la literatura reciente son, pues, muy variadas (artísticas, filosóficas, psicológicas, sociales); sus consecuencias, múltiples. Al lado de cuanto hemos anotado a este último respecto, pongamos, por lo pronto, un hecho significativo: la desaparición para las letras actuales de eso que técnicamente ha recibido el nombre de «generaciones». Desde la altura de 1964 podemos divisar, con una claridad que no deja de pasmarnos, el error de los teóricos que impusieron ese concepto como intemporalmente valedero en la historia del arte. Al hacerlo, a mi juicio cometieron una sinécdoque mental: algo propio de una época lo extendieron, incorrectamente, a todas. Pues la verdad es que la existencia de generaciones literarias constituye una evidencia aproximada en la época expresamente individualista; mas no se corresponde con lo que podemos deducir cuando estudiamos otros períodos. Fuera de los estrictos márgenes contemporáneos, lo visible son siempre estilos cronológicos en que vienen a coincidir, sin discrepancia apreciable, todas las generaciones que no estén, de hecho, muertas para la verdadera creación estética. Viejos, maduros y jóvenes dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico, que traduce la comunidad de intenciones que les mueve. La excepción que a esta regla hace el arte contemporáneo es perfectamente explicable. Del mismo modo que en tal sazón cada escritor procuraba ser distinto de sus compañeros, cada grupo cronológico como tal aspiraba a una pareja diferenciación con respecto a los otros que les antecedían o seguían en el curso del tiempo.

Por tanto, esa tan traída y llevada ley de las generaciones se nos aparece como un mero rasgo estilístico que añadiríamos a la lista de los que aquí y allá hemos ido registrando como propios del arte posbaudelaireano. El enmascaramiento del vigor individualista o, sea, la desaparición del individualismo de tipo exhibidor en España hacia 1940 hizo desaparecer ese rasgo junto a los otros fraternos. Y así, notamos que a partir de esa fecha los poetas, sea cual fuere su edad, entran en la nueva posición que hemos descrito. Y lo hacen incluso quienes se habían caracterizado más por la exaltación de un individualismo marcadamente manifiesto: Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Rafael Alberti. Y también, naturalmente, los que, como Dámaso Alonso, se habían mantenido con anterioridad un poco al margen en el instante de la culminación de esa tendencia. Todos ellos evolucionan con su tiempo, lo que nos permitiría citarles junto a los más jóvenes, al describir las peculiaridades de la poesía de posguerra. Si esto les ocurre a los miembros de la generación del 27, ¿qué podemos esperar de los poetas que tienen menos años? Todos ellos, los que hoy (1964) andan y aun sobrepasan ligeramente la cincuentena, los que rondan o exceden los cuarenta, los treinta, los veinticinco años, coincidirán en el realismo que hemos venido describiendo, sin adscripción a grupo cronológico alguno. Valverde, por ejemplo, se aproximará más a Panero o Rosales que a sus coetáneos Hidalgo o Vicente Gaos; Francisco Brines, más al último Cernuda (nacido en 1902) que a Ángel Crespo o Eladio Cabañero, de edad más parecida a la suya. Podríamos confeccionar una lista larguísima de «incongruencias cronológicas» semejantes a las mencionadas, que dejan de aparecer como tales en cuanto las pensamos fuera de la teoría de las generaciones, a todas luces inadecuada para explicar el momento poético actual. Y conste que de entre

todos esos casos de parentesco poético (los citados y los más numerosos citables) excluyo aquellos en que las semejanzas se deben a meros influjos, que también los hay, claro está.

Pero si no existen actualmente «generaciones» en el sentido técnico del término, ¿cómo es posible la evolución? La totalidad de los escritores literariamente vivos en cada determinado período percibe intuitivamente el momento en que éste llega a su colapso histórico y reacciona en conjunto, según la compleja ley de evolución que hemos intentado apuntar en este trabajo. Pero los hechos parecen demostrar que no siempre son los más jóvenes los encargados de iniciar la misión rectificadora. El peruano César Vallejo, de la generación del 27, encontró, con antelación a todos los jóvenes de posguerra, el tema del prójimo, la dicción coloquial y el sentimiento de angustia; Luis Cernuda, de la misma generación, concibió el poema como relato antes de que esto se convirtiese en un hábito expresivo de la nueva poética; Dámaso Alonso, nacido en 1898, llevó el logicismo a máxima extremosidad, anticipándose a lo que ocurrió después, y anticipándose a lo que ocurrió después mezcló chiste y gravedad en su poesía; Alberti y el cubano Nicolás Guillén comprometieron su talento poético ya en los años que antecedieron a la guerra española; y Vicente Aleixandre entendió el verso como preocupación por el vivir del hombre y sus problemas metafísicos en toda la última parte de *Sombra del Paraíso,* cronológicamente anterior a la fecha en que ello se generalizó en la poesía de España. A mi entender, las cosas ocurren como si la edad de cada poeta no tuviese mucha importancia para la aparición en su obra de la novedad significativa. En principio, ni los viejos influyen en los jóvenes, ni los jóvenes en los viejos. Las novedades surgen como espontáneas reacciones de cada individuo, mozo o maduro, a un estado previo de literatura y sociedad; y sólo secunda-

riamente entrarán en el juego también contagios e imitaciones de toda índole y de toda dirección; de abajo arriba y de arriba abajo, y, asimismo, en sentido horizontal. Tal es lo que quizá como nunca estamos ahora en condiciones de percibir.

CONTRA EL BRILLO DE LA SORPRESA

La relativa ruptura con el individualismo tiene otras consecuencias, y entre ellas destaca una nueva concepción del estilo.

Baudelaire había trazado ya la definición de la belleza, que fue válida durante todo el período contemporáneo: «L'irrégularité, c'est-à-dire, (...) l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté»; «le beau est toujours bizarre»; «cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau» [12]. Consecuentemente a estas ideas, la poesía contemporánea aspira a un alto grado de originalidad y de sorpresa. Metáforas y figuras de dicción inauditas, adjetivación inesperada, aproximación de ideas muy alejadas entre sí y jamás emparejadas, visiones del mundo muy personales, serán notas, todas ellas, junto a otras del mismo tenor, de la estética posbaudelaireana. E incluso durante un cierto tiempo, partiendo de la lírica del propio Baudelaire (que, en esto, a su vez, no hace sino intensificar una tendencia romántica), el poeta, en su afán de ir contra la corriente, se situará por encima del bien y del mal y llegará a considerar el pecado y hasta el satanismo en cuanto tales como especialmente dignos de la exaltación poética. El lema será sorprender, y sorprender con lo que sea: con un himno a Satanás, con defini-

---

[12] *Oeuvres complètes*, Bib. de La Pléiade, 1964, págs. 1254, 956 y 957, respectivamente.

ciones insólitas (Valle Inclán, en frase famosa, nos presenta al marqués de Bradomín como un Don Juan «feo, católico y sentimental»), con opiniones paradójicas o relacionando conceptos o sentimientos de difícil conciliación. El resultado de ello en lo que se refiere al estilo será la brillantez, y en lo que toca al efecto sobre el público, la estupefacción, el pasmo de los mejores, o, por el contrario, la indignación de quienes no comprenden.

La nueva época, con su individualismo, en principio, no menor, pero sí inhibido, echará por tierra tales concepciones, y al no pensar la poesía como expresión de la exacerbada singularidad íntima, sino de la plural realidad humana, no se tratará tanto de sorprender como de participar en una honda palpitación común. El estilo, con frecuencia, querrá situarse en una zona menos luminosa y espectacular, vivirá una existencia más apacible y sin relieve, donde no puede destacarse con la misma violencia que antes la ingente personalidad del autor. Las diferencias entre los diversos escritores no se marcarán así con tanta nitidez como en el período contemporáneo, ni en cuanto a la expresión ni en cuanto a la visión del mundo, que, según sabemos ya, es, en el fondo y en un cierto sentido, la misma para todos. Pero tampoco el poema, cada poema, tendrá pretensiones fulminadoras a través de la continua suspensión del ánimo lector. Leer poesía será, en multitud de ocasiones, una tarea de lenta impregnación emotiva, de sumersión, no estridente ni con vuelcos del corazón, en un ámbito verbal que nos embarga y conmueve sin que pasemos previamente por el sobrecogimiento repentino de la expresión jamás escuchada. Por eso existirá una tendencia entre los poetas de hoy a no dar relieve específico a la estrofa o al verso aislados, sino a considerarlos únicamente como notas de un conjunto, fuera del cual carecen de vida y de sentido. Exagerando un poco, diríamos

que ahora, al revés de lo que sucedía antes, no suelen hacerse poemas de los que se quedan en la memoria versos o estrofas sueltos que nos atraen por la intensidad, en cierto modo independiente, de su compacto bulto. Cuando el poema es feliz, lo memorable es el poema como unidad y no cada una de sus partes, atentas sólo al efecto total y no a llamar la atención sobre sí.

DESDIVINIZACIÓN DEL AUTOR

Un proceso semejante de aniquilación de singularidades, que desde la sensibilidad actual llamaríamos excesivas, sufrirá la figura misma del poeta, con la única diferencia de que en este punto la generación del 27 anticipa, con menos resolución, lo que hoy se ejecuta decididamente. También aquí hemos de remontarnos a Baudelaire. Desde éste, que fue su teorizador, el «dandysmo», versión humana del individualismo literario, se había impuesto entre quienes aspiraban a la notoriedad, y consistía en la «supériorité aristocratique de son esprit» que busca «une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances», «culte de soi-même» que tiene como finalidad «le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné». En conclusión, el *dandy*, en la definición de Baudelaire, de quien son las frases entrecomilladas que he copiado *(op. cit.*, página 1178), hace y busca lo mismo que hacen y buscan los poemas que el *dandy* escribe cuando es poeta: sorprender. Pues el *dandy* es lo opuesto al «homme vulgaire»; justamente, al *dandy* se le encomienda la misión de «combattre et de détruire la trivialité» y por eso su carácter es «d'opposition et de révolte» (pág. 1179). Claro está que en ese afán de sorpresa y en esa singularidad a toda costa que le distingue era fácil salir de «los límites exteriores de las con-

veniencias», para, desde fuera de ellas, poder contradecir más ampliamente la adocenada vulgaridad burguesa en nombre del altivo remontamiento del alma privilegiada [13].

En suma: el ideal humano de esa época, asumido por el escritor no siempre, pero sí con relativa frecuencia (exactamente, para España, hasta la generación de Juan Ramón Jiménez), consistía en ser si no algo así como un dios, algo así como su profeta o pontífice máximo; alguien a quien un oculto Sinaí secularizado otorgaba esdrújulo convencimiento sacerdotal (piénsese un poco en Juan Ramón Jiménez y otro poco en Unamuno o Valle Inclán). Y así como los de alguna manera ungidos por el Altísimo suelen llevar ropajes denunciadores, estos artistas, no menos tocados por divinidades secretas, procuraban ostentar a las claras en su atuendo los privilegios de su condición: atlánticas barbas de Valle Inclán, a las que sólo faltaba el pormenor de un navío; vestimenta de pastor protestante de Unamuno; paraguas rojo de Azorín; extravagancias de Ramón Gómez de la Serna; bigotes como antenas de insecto de Dalí (un poco tardíos, por cierto, pues la verdad es que la generación del 27, a la que Dalí pertenece, había abandonado a la sazón, según dijimos, el carácter espectacular de la biografía con pretensiones «dandysticas» para concentrar su agudo individualismo en la obra misma).

Pero al llegar el nuevo tiempo todo se modifica: una vez realizado el reconocimiento del prójimo, no le cabía al escritor sino definirse como uno entre los iguales. El poeta no

---

[13] El dandysmo resulta también del esteticismo, que al poner la vida por debajo del arte, piensa a la vida como carente de interés si precisamente no se estetiza, viviéndola como una novela inventada por el protagonista. De ahí la tan traída y llevada frase de Wilde: «puse mi talento en mis libros y mi genio en mi vida». La vida sólo es interesante para el esteticista finisecular si se pone en ella el genio *artístico*, y se la convierte en una invención estética.

es ya un dios, ni su vicario. No es siquiera el primer tenor de la ópera. Es, por el contrario, uno de tantos, sin privilegios, no situado por encima de la responsabilidad civil. Y si antes un Ramón Valle, «extravagante ciudadano», se bautizaba literariamente como don Ramón María del Valle Inclán, en su afán de resaltar la personalidad del escritor con aristocráticos prestigios, un poeta de hoy podrá firmar con su más vulgar apellido: Claudio Rodríguez o Ángel González (antecedente: Miguel Hernández, que no en vano con su obra entra ya, anticipadamente, en el espíritu poscontemporáneo).

HOMBRE VULGAR, VIDA DIARIA, LENGUAJE FAMILIAR

El hombre vulgar se convertirá así, paradójicamente y en oposición al espíritu «contemporáneo», en personaje venerable y a veces en dechado de conducta. Y si el poeta, como se ha señalado ya alguna vez [14], hace referencia a lo excelso, heroico y excepcional por su propia naturaleza, como lo es la santidad, propondrá, característicamente, en calidad de modelo, no al santo que evidencia (aunque sin pretenderlo, naturalmente) su indudable superioridad ética, sino al que aparentemente no se sale del casillero comunal y no aparece en modo alguno como criatura extraordinaria y fuera de lo corriente. Y aún tiene más resalte, en este sentido, el tratamiento que en algún caso se da a la figura de Cristo, que, en cuanto el tema da margen para ello, tiende a ser presentado en su cotidianidad, o, incluso, como no distinto de los hombres al uso, en su apariencia exterior.

---

[14] Véase Vicente Aleixandre, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, en *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, 1968, págs. 1423-1424.

Se trata del imperio de lo cotidiano y habitual sobre lo sorprendente e imprevisto. Se contará lo de todos los días, lo que pasa en el hogar y en la calle o en el ámbito nacional (poemas y libros a España de tantos poetas) o en el mundial. Congruentemente, el lenguaje depondrá toda altanería y descenderá hasta el giro natural, la expresión familiar e incluso la frase hecha, más o menos adobada para uso poético (véase el capítulo XVI del presente libro). Paralelamente, se repudiará la imaginación, la metaforización del verso y, en general, todo artificio literario que no quede suficientemente disimulado y como entre cortinas de humo.

«REALISMO DEL HOMBRE Y LA GENTE» Y MORALISMO

El nombre de todo ello es «realismo», pero realismo no de las cosas, sino del hombre situado temporal y espacialmente. Lo que preocupa es la existencia, el vivir y lo que rodea y se halla incluso en el vivir: la sociedad. De ahí que se asuman ideales y preocupaciones de signo colectivo, algunos de los cuales (religiosidad, poesía social y política) conocemos ya, y otros, como el moralismo que impregna toda la actual literatura, se hallan implícitos en aquéllos. Si la metafísica se ha convertido en ética dentro de las filosofías vigentes (puesto que la vida o la «esencia» no se nos da hecha, sino que somos éticamente responsables de su confección desde la existencia o dato biográfico previo), no nos sorprende que la poesía se nutra en moralismo. Por eso el tono de esta poesía será, con rarísimas excepciones, grave (tal el que antes habían tenido Machado, Unamuno o Quevedo, en tantas cosas anticipadores y guías de la nueva actitud).

VIRTUDES Y DEFECTOS DE LA ACTUAL POESÍA

Aún podrían señalarse otros rasgos distintos de la actual estética, pero los enumerados bastan para probar el enraizamiento de la poesía reciente española en la historia de la literatura y en la historia de la sociedad. O lo que es equivalente: para probar su genuinidad, su carácter necesario y a la altura de las circunstancias. Esto, que ya es mucho, sin embargo no lo es todo en el arte: hace falta, además, como es lógico, la calidad, sin la cual de nada sirven la autenticidad ni la acorde respuesta a las exigencias de la historia. No sé hasta qué punto se puede conceder a un coetáneo (que, para colmo, ha participado con su actividad poética en la nueva concepción literaria) la capacidad para valorar serenamente lo que de bueno y de malo se haya hecho a su alrededor. Pero acaso la validez del criterio carente aún de perspectiva histórica se hubiese desacreditado más allá de lo justo, a base de juicios escandalosamente inexactos que ciertos autores (a veces movidos por sus pasiones más que por una verdadera desorientación crítica) han emitido acerca de sus contemporáneos. Se olvidan entonces los numerosísimos casos (seguramente los más, con gran diferencia) en que la crítica del día ha sido perspicaz. Alentado por tales aciertos, yo me atrevería a decir que la poesía de la hora presente española tiene, en algunos de sus representantes de muy diversa edad, una calidad que, dentro de la nueva configuración, no parece desmerecer de la magna tradición poética de la España novecentista. La continuidad, por otra parte, de las personalidades de relieve no da la impresión de romperse. Tras un Miguel Hernández, nacido en 1910; tras un Hierro, para poner un solo ejemplo de quienes andan por la cuarentena, hasta un Claudio Rodríguez, de diez años me-

nos [15], se han sucedido en nuestro país los nombres de poetas con reciedumbre expresiva. Y si de aquí pasamos a la consideración de los géneros o especies de poesía que se han visto favorecidos, en los últimos veinte años, con el verdadero éxito artístico, que consiste en su capacidad de perdurar a través de los años, nuestra afirmación será análoga: la poesía actual ha alcanzado triunfos indudables. Páginas atrás señalábamos algunos momentos de poesía más o menos política que se destacan por su validez literaria. Añadamos en la cuenta de las buenas obras otros muchos tipos de composición que han tenido más cuantiosa realidad feliz en la España de los últimos años: el poema de evocación autobiográfica y, en especial, de recuerdos de infancia (relacionado con el sentimiento de la temporalidad, propio de nuestra época); el poema de meditación que llamaríamos metafísica (en conexión con la revalorización de lo conceptual en el sentido que sabemos); el poema tiernamente grotesco (producto indirecto de un mundo censurable). Y, aparte de ello, los otros tipos ya comentados: el poema de la vida diaria, el de relato, el objetivo, el religioso, el irónico o satírico. No sería difícil mostrar en una antología la variedad, riqueza y, en los mejores casos, la intensidad de la producción poética de la hora presente española. No obstante, desde un mañana tal vez no muy lejano podría lanzársenos como reproche de conjunto y teniendo a la vista producciones actuales característicamente imperfectas y significativas, precisamente la tendencia al descuido en la ejecución, que hoy no se siente (o no se sentía, pues el cambio de gusto se percibe ya) como algo completamente reprobable. Y aunque una parte de los poemas escritos en nuestra hora quede al

---

[15] La redacción de ese párrafo fue hecha en 1964 (aunque el ensayo entero sea de 1961).

margen de reparo tal, ese defecto dará acaso pie para una estética futura, comprometida mayoritariamente aún con el vivir humano, a lo que podamos vaticinar, pero más atenta a la perfección formal y a la sorpresa, probablemente menos acuciada por instancias objetivizadoras y con una dicción no tan exigente en lo que toca a la externa coherencia lógica. Síntomas hay en el ambiente que me llevan a pensar en la posibilidad futura de un «neoirracionalismo sensato», si se me permite improvisar tal contradicción terminológica; es decir, en la posibilidad de un tipo de poema que, congruente y responsabilizado en cuanto a su sentido general, permita asociaciones irreflexivas en el término de su desarrollo. La configuración, sin embargo, de la poética por venir es algo rigurosamente imprevisible en su concreción, y sólo vagamente determinable como posibilidad. Al escapársenos la índole del condicionante social que haya de encauzar la literatura del mañana, no podemos adivinar con precisión alguna la naturaleza de ésta. No es ello, por otra parte, cosa que deba preocuparnos. Nuestra literatura ha cumplido con su deber histórico y estético. Y porque ha sido así, cabe esperar la salvación del período en algunos nombres que lo representen con fuerza en el futuro [16].

---

[16] El presente artículo fue escrito en 1961 para la revista italiana *Difference*, en su número «Hablando en castellano (poesia e critica spagnola d'oggi)», «a cura di Giorgio Cerboni Baiardi e Giuseppe Paioni», Argalia Editore, Urbino, que apareció en octubre de 1963 (2-1963), págs. 58-109. En italiano el artículo se titula «Poesia Contemporanea e poesia postcontemporanea». Se publicó luego en español («Papeles de Son Armadans», CI, agosto, 1964). El modesto vaticinio a que me aventuré entonces, está hoy, 1969, si no me equivoco, en trance de pleno cumplimiento: la búsqueda de la perfección formal, el «irracionalismo sensato» y la sorpresa son evidentes. En cuanto a este último elemento, la sorpresa, he de decir que posee una estructura muy distinta a la sorpresa «contemporánea», pues nace de un contexto social distinto: creo que se trata de la respuesta estética a

un mundo (el mundo técnico en el que vivimos) donde *todo es posible:* desde un trasplante de corazón a un viaje a la luna. De ahí que tal sorpresa sea de tipo mágico. En cierto sector del cine actual la matización mágica de lo sorprendente se acusa de modo más patente aún, pero la tendencia es general y abarca también, por supuesto, muy característicamente a la narración *(Cien años de soledad,* de García Márquez, varios cuentos de Cortázar, la *Saga-fuga* de Gonzalo Torrente Ballester, etc., son ejemplos claros de ello).

APÉNDICE II

LA SUGERENCIA EN LA POESÍA CONTEMPORANEA

POESÍA CONTEMPORÁNEA Y ROMANTICISMO: SUGERENCIA FRENTE A GRANDILOCUENCIA

En cierto trabajo mío que aún no ha visto la luz en castellano[1] he intentado probar el carácter dialéctico de la poesía contemporánea (llamando «poesía contemporánea» a la que se escribe en Europa, aproximadamente, entre Baudelaire y la segunda guerra mundial) con respecto a su antecesora y contraria la poesía romántica. Poesía romántica y poesía contemporánea pueden oponerse y contradecirse precisamente porque se asemejan en lo fundamental, o sea en sus esenciales fundamentos. No nos turba esta aparente paradoja en cuanto pensamos que cualquier pareja de opósitos requiere, para existir, de la afinidad en un género próximo. Si el blanco es antítesis del negro y no lo es de un transa-

[1] Me refería aquí, justamente, al Apéndice anterior, «Poesía Contemporánea, y poesía poscontemporánea». Como verá el lector y ya indiqué en la «Nota» introductoria de este libro, en las primeras páginas del presente artículo se repiten conceptos anteriores, que he preferido no suprimir por varias razones que no son del caso explicitar.

tlántico o de un piano de cola, se debe a que el blanco y el negro tienen en común su proximidad genérica, ser colores, mientras el blanco y el piano o el blanco y el buque no poseen tal tipo de coincidencias. Para que la poesía contemporánea contraríe a la romántica precisa participar con ella en una vasta zona de básicas concomitancias: estar centrados ambos modos de literatura en un individualismo y un irracionalismo sumamente agudos.

Ahora bien: aunque cimentados semejantemente, la contradicción se produce en cuanto que ese individualismo y ese irracionalismo funcionan en sentido inverso, según se trate de poesía romántica o de poesía contemporánea. A nosotros no nos interesa aquí más que uno de los términos de la antítesis, el individualismo, y además tan sólo en uno de sus aspectos: el que atañe al modo de ofrecerse tal individualismo, que si con alguna frecuencia tiende, entre los románticos, a presentarse en forma de gran gesticulación y amplitud retórica, ostentará propensión a disimularse en vagas sugerencias entre los contemporáneos. La explicación de ambos hechos no es difícil de encontrar. El yo romántico, al crecer intencionalmente de manera infinita (subjetivismo nacido del individualismo), aspirará al maximalismo sentimental. Del mundo le interesará al romántico, sobre todo, lo que en él pueda producirle poderosas reacciones afectivas, espectaculares convulsiones del ánimo. El romántico busca, pues, la grandeza. Pero la grandeza, para ser expresada, requiere un lenguaje igualmente grande, que permita alojar en la vastedad de su continente la enormidad de su contenido. Desgraciadamente, el poeta, incluso el excelente, no siempre está a la altura de su talento, y cuando ello ocurre, la grandeza lingüística se convierte, indefectiblemente, en grandilocuencia. Y si eso le pasa o puede pasarle al poeta mayor, no es difícil suponer lo que le ocurrirá al menos dotado.

Podemos, pues, hablar de la grandilocuencia como de un «pecado» romántico, pese a que no siempre el romántico aspire a la grandeza (como nadie ignora, existe también, junto al sonoro y exterior, un romanticismo en sordina, un romanticismo íntimo), y, además, aun en los casos en que esa aspiración se dé, no siempre, ni mucho menos, va seguida de fracaso. Pero no es indispensable que un error sea compañero constante de determinada escuela literaria para que la sensibilidad posterior se lo atribuya. Basta con aquel tipo de frecuencia que permita contemplarlo como característico de ella. Y así, los poetas contemporáneos vieron a los románticos incursos en el pecado de ampulosidad y vana hinchazón; y aunque no eran menos individualistas que sus oponentes, sino que, por el contrario, lo eran más, procuraron serlo sin caer en la grave falta que su sensibilidad acusaba en la obra de sus antecesores. De este modo, su individualismo, huyendo de la pompa retórica, vino a dar en lo opuesto, como suele ocurrir siempre que escapamos de algo. Frente a la grandilocuencia romántica, lo que un poco en broma llamaríamos, utilizando un cómico neologismo, «minilocuencia» contemporánea. Si la grandilocuencia puede definirse como un exceso de continente y un mínimo de contenido, la «minilocuencia», al revés, consistirá en un máximo de contenido dentro de un mínimo continente.

«Minilocuencia» será, por tanto, lo mismo que sugerencia. ¿Pues qué es sugerir sino decir poco para que el oyente entienda mucho? Los poetas desde Verlaine, y aun desde antes (Baudelaire, etc.), hasta el momento en que la poesía contemporánea dio fin (como dije al principio, hoy no nos hallamos ya inmersos en ella), han intentado, en esa vía, «torcerle el cuello a la elocuencia» por medio del arte de la insinuación. Arte que, claro es, no se manifestó del mismo modo en los diversos períodos que tan larga época supone.

La poesía buscará, pues, en tal sazón, dar sólo las indicaciones o pormenores indispensables para que el público complete en su interior lo que el autor únicamente ha esbozado externamente, en los signos del poema. La expresión se hará muchas veces, y por consiguiente, esquemática (piénsese también en lo que le ocurre durante esa época a la pintura, a la escultura...). Tal fenómeno lleva consigo, a mi juicio, tres consecuencias importantes: la condensación o intensidad de la proposición artística; la vaguedad, borrosidad o misterio del contenido, y el enrarecimiento del público. Lo primero resulta, en efecto, del apretamiento del fondo dentro de una forma relativamente minúscula. Lo mucho que se da a entender ha de estrecharse, apretarse y contraerse dentro de lo poco que se dice, con lo que la palabra, forzosamente, queda cargada de sentido, adensada y plena. Pero como esa plenitud significativa no es fruto de una explicitación lingüística, sino de una mera indicación formal que el auditorio ha de complementar, añadiendo lo que le falta al bosquejo que el autor ha trazado, la significación no puede tener contornos definidos, rígidos, precisos. La significación contemporánea es, sin duda, con peculiar frecuencia, desdibujada, vaga, sin determinación, y, por ello, nos da la impresión del misterio, verdadero *frisson nouveau* del arte que media entre Baudelaire y la poesía de la segunda posguerra.

Del público se pide, pues, una imaginación suficientemente educada para entender un todo del que sólo se le da una parte. Y como no son muchos los hombres que se hallan en condiciones de dar respuestas justas a estímulo expresivo tan exigente, no puede maravillarnos el carácter exiguo de la audiencia que lo sabe recibir con comprensión idónea. El poeta se dirige a una minoría que sólo excepcionalmente puede llegar a ser «inmensa», una minoría de «artistas», em-

pleando el término en su sentido lato, e incluso a veces, por desgracia, en su sentido más restringido.

Y ya que hemos concluido que la sugerencia es nada menos que el modo básico de manifestarse el individualismo artístico contemporáneo, no sobra añadir que ello fue posible porque el irracionalismo, que en la poesía romántica se refería a la posición del poeta frente al poema (improvisación, digresiones, etc.), cambia ahora de dirección y atañe a la materia misma lingüística, a su capacidad de asociar al contenido elementos significativos que residen fuera de la esfera propiamente lógica.

Pero al llegar aquí hemos de distinguir. No toda sugerencia implica el irracionalismo verbal. Precisamente un costado de la insinuación, bien que un costado estadísticamente menor, cae dentro de lo que, para entendernos, llamaríamos conciencia plena. Siendo así, se nos impone separar radicalmente esas dos maneras de concisión expresiva y hablar de una sugerencia lógica y de una sugerencia irracionalista. Entiendo esta terminología como exclusivamente manual, pues su deficiencia es clara desde el momento en que pensamos que la sugerencia lógica no lleva consigo sólo la insinuación de conceptos, y, de otro lado, en cuanto alcanzamos a saber que los conceptos o sus equivalencias funcionales no faltan en el otro tipo de sugestión. Me apresuro a insistir, pues, en que tal nomenclatura no quiere ignorar que la poesía jamás se ha hecho sólo con ideas generales, ni que, por el contrario, las ideas generales se hallan siempre, *de un modo u otro,* en la poesía, incluso en la poesía más aparentemente inconexa (superrealismo, por ejemplo). Como esto último, en la expresión que le acabo de otorgar, es cosa relativamente o del todo nueva, me tomo la licencia de aclararlo. En un poema superrealista puro, pero no sólo en ese extremoso movimiento, se busca, por principio, la supresión de la ló-

gica. Dejando a un lado el hecho evidente de la dificultad de lograrlo por completo, y aun dando por sentado el caso de que tal suceso se produzca en su puridad teórica, la cordura no desaparece ni puede desaparecer del poema más que en su zona cortical. Por debajo del aparente dislate expresivo alienta, sin excepciones, un fondo significativo que es perfectamente expresable (aunque estrechada a sus elementos lógicos) en términos lúcidos.

Por supuesto, esta reducción de la sustancia lírica de tal clase al plano conceptual lleva consigo la destrucción de la emotividad poética, puesto que lo poético es siempre una unidad compleja donde el concepto es sólo una parte menor. Pero mi afirmación anterior no pretende ser una exhortación para que en esta clase de lecturas, y en el momento de ellas, se intente extraer el sustentáculo conceptual a que pueden ser adelgazadas las emociones, cosa monstruosa, sino que trato, simplemente, de dejar constancia de un hecho: la imposibilidad que, al parecer, tiene el hombre, en estos casos, de moverse totalmente fuera de los imperios racionales. Cuando esto ocurre implantamos no el reino del arte, sino el de la locura. El poeta superrealista es únicamente un loco aparente: se hace el loco para mejor expresar algo cargado de sentido.

Ignoro si los eternos partidarios de la confusión, que abundan bastante, no me atajarán en este punto dando, acaso, su conformidad a lo que acabo de decir, pero calificando ese sentido de que hablo de puramente «poético». Hay sentido siempre en el poema, tal vez me digan, pero un sentido «poético», no un sentido cuyo esquema pueda adoptar forma discursiva. A esto, caso de que se me interpele así, he de responder que diferenciar entre sentido poético y sentido captable lógicamente como dos cosas radicalmente opuestas, incongruentes y sin afinidad ninguna entre ellas, es una có-

moda manera de abandonar el pensamiento a las nebulosidades de la anfibología. Pues, ¿qué quiere decir eso de «sentido poético»? Sospecho que los que así se expresan, si se expresan de ese modo, sacarán a relucir, una vez más, el famoso «misterio de la poesía», que tan buena prensa tiene, con lo cual, una vez más también, dejarán el significado de su frase en la tiniebla de lo recóndito, de lo imposible de decir, o sea de lo imposible de pensar, y su «sentido poético» se desvanecerá en algo como «misterioso sentido». Pero me atrevería a argüir que sentido de algo, sea poético o no, es siempre, aunque de diversa forma, «sentido inteligible»; esto es, sentido manejable lógicamente. Para el hombre no hay más sentido que ése, aunque se trate, como aquí, de un sentido lógico que sólo puede captarse por completo *a posteriori* de la emoción, operación intelectual que, todo hay que decirlo, es innecesaria desde el punto de vista estético. Mis palabras se refieren, pues, a que en todo poema hay, tras su posible caos exterior, tras su incongruencia aparente, puramente emocional, un último contenido, apto para ser formulado después en forma de razonamiento, que arma y sostiene, invisiblemente, desde dentro, la emoción poética. Tal contenido no aparece en la conciencia sino como estructura sustentante de la emoción, que es lo único apreciable, como basamento inarticulado y mudo, pero presente y existente. No creo necesario ser por ahora más explícito en este punto, porque el significado pleno de lo que acabo de decir se manifestará, con precisión, creo, en el análisis de lo que anteriormente he denominado «sugerencia irracionalista».

LA SUGERENCIA IRRACIONALISTA

Tomemos como ejemplo de ella uno de los versos lorquianos que a continuación transcribo:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.

Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
....
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.

Así comienza el «Romance de la guardia civil española». Encontramos en él un octosílabo, «jorobados y nocturnos», cuyo análisis nos conviene realizar. ¿Qué ha querido decir el poeta en esas ocho breves sílabas? Por lo pronto esto: los guardias civiles van, entre la oscuridad de la noche, inclinados sobre sus cabalgaduras, y en ese sentido, «nocturnos» y «jorobados» [2]. Pero si ahora comparamos este sentido lógico del octosílabo en cuestión con la emoción que hemos notado al leerlo dentro del romance, no podremos menos de recibir una sorpresa. Y es que, indudablemente, media un abismo insalvable entre el efecto que puede producir tal sentido lógico y el efecto que el verso de Lorca produce de hecho en nosotros. ¿Qué hemos experimentado, pues? Lo

---

[2] «Jorobados» puede interpretarse también de otras formas: «hombres que llevan una capucha (o una mochila) que parece una joroba», o «hombres que llevan bajo el capote un fusil». Pero se racionalice el significado de un modo u otro *no importa:* prueba de la tendencia irracionalista del período contemporáneo en una de sus direcciones. Pues incluso cuando, como aquí, hay sentido lógico, ese sentido lógico carece de interés y puede ser sustituido por otro, dentro de ciertos límites que el poema impone, sin que la intuición poemática, esto es, la carga emocional del poema, varíe.

primero que observa el lector es su reacción negativa frente a los personajes de los que el poeta habla. No se le escapa que figuran en el poema en calidad de antihéroes, ya que el autor le obliga a situarse en la perspectiva del gitano, para quien el guardia civil es el nato oponente. Delimitando un poco más su intuición, ese lector hallará en ella la impresión de que algo sombrío y siniestro emana de tales figuras, sin que, por otra parte, pueda ir más lejos en su análisis sin salirse de lo que esa intuición es como tal en su conciencia. Pues *en su conciencia,* la emoción no aparece montada sobre ningún esquema de conceptos que explícitamente se manifieste. Es una emoción y nada más, y, en consecuencia, cosa de naturaleza irracional, como si el misterioso juego del lenguaje hubiese trabajado por su cuenta, desencadenando una emoción pura, que con ningún elemento lógico se relaciona, ya que sin duda alguna no lo hace con los únicos conceptos que están a la vista y actúan en la conciencia de quien lee: los que hemos expresado en la frase «hombres que, entre la oscuridad de la noche, se inclinan sobre sus caballos» [3]. Esta trama lógica, en sí misma, no es la responsable de la emoción, pues «inclinarse sobre el caballo», por ejemplo, no inspira ni puede inspirar el sentimiento moralmente turbio de algo como solapado que registrábamos en nuestra intuición de lectores. No es, por lo visto, el contenido lógico de la frase lorquiana el que así nos mueve, sino la forma verbal utilizada para expresarlo: las palabras «jorobados y nocturnos» en su contexto, que semejan actuar con independencia de lo que racionalmente significan. Pues el adjetivo «nocturnos» no se exceptúa de lo que afirmamos: ateniéndonos a su estricto sentido lógico, sólo da a entender

[3] O bien: «hombres que bajo la capa llevan mochila a la espalda», o «llevan a la espalda capuchón», etc.

el inocente hecho de que alguien, en nuestro caso unos guardias civiles, vaya, carretera adelante, a una determinada hora del día.

Estaríamos, pues, tentados a dar la razón a los numerosos teóricos de la poesía contemporánea que hablan, aunque en otro sentido no muy distinto de éste, de la «iniciativa del lenguaje» en la creación poética, a partir de, digamos, Poe. Es la palabra misma («jorobados», «nocturnos») y no su significación explícita en la frase («inclinados sobre el caballo», etc.) la que «inexplicablemente» («misterio de la poesía») actúa sobre la sensibilidad poética [4].

Las cosas no son, sin embargo, así. Pues si la calificación «jorobados», por ejemplo, nos lleva, en el interior del romance, a esa impresión tenebrosa, se debe, precisamente, contra lo que habíamos pensado antes, a su significación lógica, sólo que no se trata de la que explícitamente tiene esa palabra en el poema, sino de la que explícitamente tiene *fuera* del poema («hombre con joroba») y que en el poema también tiene, claro es, pero en un modo de actividad muy diferente. Sucede, en efecto, que aunque un lado de nuestro espíritu acoja la palabra «jorobados» en el sentido de «inclinados sobre la cabalgadura» y rechace el otro («hombres con joroba»), un lado distinto de nuestro ser espiritual realiza, aunque inconscientemente, la operación inversa: rechaza el significado primero («inclinados», etc.) y se queda, en exclusiva, con el segundo («hombre con joroba»). Y resulta que este segundo sentido es, justamente, el causante de aquella emoción que antes intenté definir, evidentemente porque un jorobado es físicamente un monstruo [5]. (Algo parejo di-

---

[4] Claro es que puede hablarse de «iniciativa del lenguaje» en la poesía contemporánea si damos a la frase una cierta significación, en la que ahora no entro, y que no es a la que el texto alude.

[5] Dicho de otro modo: el adjetivo «jorobados» tiene un sentido

ríamos del adjetivo que acompaña a «jorobados» en la frase lorquiana, el adjetivo «nocturnos», que significando lógicamente el hecho de cabalgar a cierta hora, posee también, dentro del poema, un sentido emocional próximo al que hemos observado en su *a látere*, y ello porque la noche es un ámbito no sólo desconcertante e inseguro, sino con temerosas resonancias de muerte.)

Pero volviendo a la consideración de la palabra «jorobados», nos damos cuenta de que al hacerla equivalente a «monstruos» no hemos adelantado mucho en nuestra penetración. La explicación hallada (jorobados = monstruos) es sólo el primer tramo en la escala de las causas, y lo que sin duda hemos alcanzado es sustituir una incógnita *X* por otra *Z:* ante el concepto «monstruos» siempre se nos planteará el mismo interrogante que ante la voz «jorobados». ¿Por qué nos repugna y repele lo monstruoso? Llamamos monstruo al ser que con pretensiones de adscripción a un género (o especie) da la impresión de salirse alarmantemente de él, sin entrar definitivamente en ningún otro. (Pues si ingresase victoriosamente en una distinta clasificación de ese orden ya no sería, *sensu stricto*, monstruo, o al menos no lo sería para nuestra sensibilidad, al no suscitar los efectos emocionales que el verdadero monstruo obtiene de ella. Y así, una sirena no nos produce la misma negativa reacción que, por ejemplo, un hombre con dos cabezas o siete ojos.) Y es que el monstruo se dispara fuera de la norma dentro de la cual, al entender, nos sentimos seguros, sin penetrar (co-

---

lógico («inclinados sobre el caballo», por ejemplo) y un sentido «irracional»: «jorobados en el sentido de jorobados». Y es que «jorobados» en el sentido de «inclinados sobre el caballo» se asocia por vía no reflexiva, en el preconsciente, con «jorobados en el sentido de jorobados», y es a esta asociación a la que hemos de achacar la emoción negativa que antes hemos intentado definir (v. págs. 274 y sigs. del t. I).

mo la sirena) en otra que nos tranquilice. En efecto, el acto de la comprensión requiere, como su primer momento, la inclusión del objeto en el género o especie al que pertenezca. El monstruo entorpece y hace vacilar ese mecanismo de inteligibilidad, y como la finalidad del conocimiento es, en postrera consideración, la seguridad de un ser que como el hombre ha perdido sus protecciones instintivas, propias del animal, el monstruo, al sumirnos en una vaga y remota sensación de desconcierto, nos sume, con idéntica borrosidad, en una atmósfera de inquietud o peligro. Esto, que vale para todo monstruo, se acentúa en un caso particular: cuando el ser monstruoso es una criatura humana. En tal caso, a lo dicho se añade algo no menos decisivo: el hecho de que el monstruo humano nos obligue a contemplarnos a nosotros mismos en un inquietante espejo deformador. Nos da una versión intranquilizadora del hombre, y, por tanto, de mí en cuanto que lo soy.

Todo este análisis ha pretendido mostrar el carácter irracional del complicado proceso mediante el cual nuestra emoción se genera. Es irracional, en efecto, el entendimiento de la palabra «jorobados» en su sentido literal de «hombres con joroba», pues racionalmente bien sabemos que Lorca no ha querido decirnos que tales guardias padeciesen de defecto tal; irracional es también la asociación «jorobados-monstruos», ya que en el acto de la lectura no somos conscientes de ella; y más irracional es aún, si cabe, la descarga sentimental que la noción «monstruos» logra en nuestro espíritu. En este último caso, no sólo ignoramos, en principio, la causa de tal descarga, sino que la misma noción «monstruos» de la que el sentimiento parte sin justificación aparente, permanece en la sombra, fuera del texto lorquiano y sólo presente en una asociación inconsciente que involuntariamente establecemos.

Pero el proceso irracional aún contiene un elemento más que todavía no hemos tenido ocasión de examinar: *sin darse cuenta,* el lector atribuye la monstruosidad, que en el texto lorquiano es, en lo literal, física, al alma de los protagonistas. Sentimos como jorobadas no sólo las espaldas, sino, sobre todo, las almas de esas criaturas. Y es, en definitiva, esta monstruosidad ética lo que nuestra sensibilidad percibe con reprobación, no ciertamente bajo figura conceptual, sino bajo figura emotiva.

Hemos venido así suavemente a adelantar la cuestión que a continuación desarrollaremos. Una vez establecida la irracionalidad del proceso cuya última fase es la emoción producida, debemos mostrar que, en efecto, hay en el verso lorquiano de que tratamos la sugerencia de un sentido; y sobre todo que esa sugerencia es, asimismo, irracional, como su nombre pretende. La irracionalidad de esta clase de sugerencia es, en suma, por partida doble: en cuanto al proceso emocional y en cuanto al modo de ofrecerse el sentido mismo de la emoción.

Pero ¿existe, en verdad, ese sentido? El verso «jorobados y nocturnos», conectado al todo del que forma parte, desprende una emanación afectiva que no parece tener soportes lógicos, o sea que no parece tener eso que llamábamos «sentido», una vez que hemos descartado como base conceptual de nuestra negativa reacción el significado al que el verso apunta de manera explícita («hombres inclinados sobre sus caballos», etc.). Lo que percibimos en nuestra conciencia no es una suma de conceptos seguida, como el efecto sigue al motivo, de una estela sentimental, sino un mero sentimiento subsistente por sí mismo y como montado en el aire. Nos emocionamos «sin conocimiento de causa»: en tanto que somos lectores y sólo lectores, no existe, al parecer, residuo conceptual alguno al que manifiestamente podamos

achacar nuestro estado de ánimo. La emoción que, al recibir el poema, sentimos ante el octosílabo en cuestión se halla, a primera vista, vacía de todo razonable contenido, exenta y libre, pues, en un ámbito de pureza sentimental absoluta. ¿Habremos errado antes, por tanto, al pretender que las emociones en el arte son siempre *sensatas*, esto es, portadoras, bien que secretas, de una significación que admitiría, en principio, ser desarrollada lúcidamente? No creemos habernos, en este punto, equivocado, pues el análisis hecho anteriormente garantiza nuestro pensamiento. Al leer el verso lorquiano, aunque no asome en nuestra conciencia ningún perceptible concepto que justifique el sentimiento experimentado, no por ello es éste algo así como un castillo en el aire, misterioso e ingrave levitador sin relación alguna con un suelo que lo haga comprensible, sino que tal sentimiento se afirma sobre un sustentáculo inteligible, aunque informulado en el espíritu del lector y, por consiguiente, invisible para él. Éste: que los ánimos de esos personajes del romance son torcidos y perverso cuanto ejecutan. He ahí el núcleo de pensamiento racional al que podemos reducir, en última instancia, nuestra afectividad lectora, afectividad, en consecuencia, arraigada y significativa. (Como siempre ocurre, por cierto y según señalábamos, en la poesía, pues otra cosa no es en ella posible; y hasta en la vida: toda emoción es una *interpretación* de la realidad: mi miedo en la selva «interpreta» la selva como «peligrosa», *me dice algo* de ella, algo, pues, *reducible, en operación posterior,* a conceptos.)

Pero esa reducción, en el caso poético en que estábamos, es, en efecto, una *reducción,* o lo que es lo mismo, una simplificación extraestética, *a posteriori* de nuestra lectura y que no puede ni sustituirla ni aun enriquecerla. Y además, una formalización de lo que bajo la cobertura afectiva yace informalmente, es decir, irracionalmente, como queríamos

mostrar. Los conceptos que el análisis de tal cobertura nos proporciona sólo entonces se convertían en auténticos conceptos, sólo entonces alcanzaban racionalidad, cuando al decirlos les otorgamos su figura formal. Pues en el interior de la emoción, al existir sin ser verbalizados por la conciencia, eran meros puntales prelógicos que, invisiblemente, articulaban o armaban la emoción, sin hacérsenos presentes sino por sus efectos sentimentales.

De aquí concluimos aún otra cosa: lo que acabamos de decir hace palmario el hecho de que los conceptos a que podemos reducir la emoción son siempre segundos con respecto a ésta en su hallazgo por el crítico, puesto que el crítico los obtiene de ella. Pero al mismo tiempo, y con no menos seguridad, deducimos que, en cambio, la armadura prelógica o preconceptual («equivalencias funcionales», decíamos, dentro de las emociones, de eso que luego van a ser conceptos en sentido riguroso) se anticipa de un modo no consciente a su sentimental envoltura, supuesto que la origina, centra y sostiene [6].

---

[6] Deseo dejar, al menos en esta nota, constancia de un problema que en el texto no tratamos y cuya solución, sin embargo, posee valor general y es aplicable a todos los casos —numerosísimos— de sugerencia irracionalista de tipo disémico, semejante a la que existe en el romance lorquiano. Me refiero a la función que en el octosílabo «jorobados y nocturnos» desempeña la significación lógica que ambas palabras tienen explícitamente en él («hombres inclinados sobre sus caballos», etc.). Pues el lector de este artículo, al saber que tal suma conceptual no interviene en la emoción reprobadora que experimenta cuando se encara con ese verso de Lorca, habría de quedar no poco sorprendido de que en un poema uno de sus elementos más señalados careciese de finalidad. Y en efecto, la finalidad existe. Aunque tal significación lógica no se relaciona, según vimos, con la emoción que esos dos adjetivos nos proporcionan, hace alusión al sentido general del poema y se halla en conexión con esa totalidad. Es algo así como un eslabón en una cadena; contribuye a la continuidad de la represen-

Deseo traer aquí otro ejemplo, tomado de un arte bien distinto al poético de que hemos partido, para probar, con más claridad aún, ese doble aserto. No hace demasiado tiempo se proyectó en las pantallas españolas una película que originalmente se titulaba *On the beach*, pero que aquí se presentó bajo el rótulo de *La hora final*. Recuerdo, y pro-

---

tación poemática, y, por tanto, sirve también al octosílabo en cuestión, en cuanto ese octosílabo es una parte de la pieza completa.

De otro modo: el sentido racional explícito de ambas calificaciones permite, paradójicamente, que pueda ponerse en movimiento aquel proceso inconsciente que se coronaba en la sugerencia irracionalista. Es un medio para un fin, porque, al ser el romance de Lorca un relato, es decir, algo en definitiva lógicamente congruente, precisa serlo de algún modo sin interrupción, y, en consecuencia, también en el punto poemático que consideramos. Y, en efecto, si la congruencia lógica se rompiese en ese momento y sólo en él, el lector se sumiría en el desconcierto, y su perplejidad, su «disentimiento» ante el cese de la coherencia narrativa le impediría incluso la asociación emocional de que la insensata expresión sería, en principio, capaz. Diríamos que, en este sentido, los conceptos explícitos sirven para anestesiar la reacción de repudio que nuestra razón dispara contra todo lo que escapa a su control. Y que una vez tranquilizada y adormecida así tan estricta vigilancia, se hace posible el solapado acto irracional al que la conciencia discursiva de otro modo no «asentiría».

Naturalmente, existe también una poesía sin lógica externa (superrealismo, por ejemplo), pero ése es un caso distinto, al no haber en él la turbación y desasosiego que representa el paso, inexplicable para la razón («ley de inercia», pág. 282, t. II), desde lo que ésta entiende a lo que ésta no entiende. A partir del comienzo poemático, en tal caso, la razón se dispone a vacar, no sufre disturbio alguno, y, por tanto, no ejercita su entorpecedora censura.

Pero la misión de los conceptos explícitos en el poema es más compleja aún. Sirven éstos también y sobre todo para enriquecer la significación, al añadirle, sobre los otros que la significación irracional aporta, un valor más. La palabra se carga entonces de un rebosante sentido que estéticamente la intensifica y ennoblece, pues la *sintetización* fuera de la «lengua», en un sintagma de varias significaciones es, como sabemos («procedimientos intrínsecos de tipo C»), uno de los tres modos esenciales de que se puede valer el poeta para su creación.

bablemente recordarán conmigo cuantos la hayan visto, la intensa emoción de su escena última, a cuyo análisis quisiera proceder. Se trataba, si mi memoria me es fiel, de lo siguiente. Una guerra atómica ha destruido enteramente a la humanidad, salvo en una zona relativamente reducida: Australia. Cuantos allí viven se han exceptuado de la monstruosa hecatombe, mas sólo temporalmente. Ninguno de ellos ignora que la atmósfera australiana será también contaminada por las radiaciones en un futuro próximo. La cinta va brindando al espectador la contemplación de un suceso de gran porte dramático: la diversificada reacción psicológica de todo un pueblo, instalado de pronto en una gigantesca situación-límite: la muerte universal, irremediable a corto plazo. Hacia el final de la película se ve a un predicador que se dirige, quizá por última vez, a sus fieles. La plaza, desde la que les exhorta, está colmada por una gran multitud. Poco después, la tragedia se ha consumado. Toda vida se ha extinguido en la tierra. Y súbito, el hallazgo artístico que remata y justifica todo lo anterior: la cámara enfoca de nuevo la plaza, donde poco ha se apiñaba la gente. El lugar ahora se encuentra desierto, bajo un maravilloso día primaveral. Sopla un vientecillo suave y todo el ámbito ríe con finura. La delgada brisa arrastra con indolencia algunas hojas de periódico. Y en este instante conmovedor, la obra da fin.

Los últimos metros de la película han emocionado al espectador. ¿A qué se debe ese sentimiento? Como en tantos pasajes de la poesía contemporánea, el espectador, como tal, lo ignora, y sólo tras un análisis introspectivo y extraestético le será hacedero disponer en forma de conceptos el sentido que irracionalmente la obra le ha sugerido y que se halla como metido en un sobre o plica emocional, «implicado», y, por tanto, sin manifestación explícita en la conciencia.

Tras un momento de reflexión, algo se nos torna indudable. Una parte de la emoción se debe a la doble visión de la plaza llena de gente y de la plaza vacía, que al ofrecerse, dentro de la pieza con una cierta contigüidad cronológica, nos da, plásticamente, el tamaño de la tragedia. Esa emoción, ya de por sí grave, se hace mayor por el simple hecho de la belleza primaveral con que el mundo se manifiesta. Esa belleza parece decirnos que nada ha ocurrido, pero nosotros sabemos que ha ocurrido *todo,* y como es así, la hermosura del aire y de la luz se nos convierte en profundamente siniestra [7]. Experimentamos la sensación espantosa de una horrible injusticia y de un infernal engaño: algo como una satánica burla. A la tragedia se añade la irrisión, y sentimos que no sólo la humanidad ha muerto, sino que ese hecho, el más catastrófico que el hombre pueda imaginar, *no importa nada:* es cosa insignificante en la historia del cosmos. Por tanto, la vida carece de sentido, es, esencialmente, absurda, insensata y hasta amargamente risible. Pero con esto no queda todo explicado. Aún no hemos hecho mención de uno de los motivos máximos de nuestra complejidad afectiva: precisamente la visión de esos periódicos que el viento arrastra con suavidad. Tampoco aquí alcanzamos a adivinar, de inmediato, por qué quedamos tan sensiblemente tocados, y también aquí son hallables, pero sólo con posterioridad a la emoción experimentada, los conceptos en ella ocultos bajo especie prelógica. Nuestro análisis de la impresión producida nos lleva a esta conclusión (dejando a un lado el hecho importante de que esos periódicos nos ponen gráficamente ante los ojos la tragedia que acaba de ocurrir, al presentar-

[7] Emoción muy «contemporánea» y que hemos tenido ocasión de constatar en este libro varias veces es esta de darnos emociones negativas con elementos positivos, pues ello se relaciona con el pudor o distanciación «contemporánea» y con la «contemporánea» sugerencia.

nos significativos *restos* del hombre, aquello que únicamente queda de su existencia): una de las realidades más efímeras en que nos sea dable pensar, es la hoja de un diario. Mas en el caso que *La hora final* nos presenta, esas volanderas páginas sobreviven al hombre, y, en ese sentido, son más que él. La vida humana es más pasajera e inválida que tan insignificantes residuos. Sobre todo esto, el director del film tuvo el acierto de hacer que esos trozos de papel se moviesen con delicadeza, pues si irracionalmente el movimiento nos da idea de la vida, la delicadeza de tal movimiento nos lleva, por razones parecidas a las antes expuestas, a la intuición de lo siniestro, que otros aspectos de la escena, según dijimos, comportan. Los supervivientes restos impresos no sólo tienen vida, sino vida grácil; es decir, vida que posee un cierto género de plenitud. Y ello cuando todos los hombres han muerto y nada son: el hombre vale menos que un papelillo y su vida en la historia es más breve y sin valor.

Recojamos ahora lo que nuestro análisis arroja. El espectador ha tenido ante la última escena de la película una especial intuición patética. La apoyatura razonable que origina esta impresión no aparece en su conciencia, pero se hace lúcida una vez realizada la indagación extraestética. Por tanto, en cuanto causante de la emoción y como sostén preconceptual de ella, esa apoyatura habrá de precederla; como concatenación lógica, extraída de la emoción por análisis, forzosamente habrá de seguirla. Tal lo que quisimos probar para el caso lorquiano anterior.

LA SUGERENCIA LÓGICA

Pasemos ahora a atender lo que hemos denominado, con relativa imprecisión, «sugerencia lógica». La llamamos así porque lo que a su través se nos da alusivamente no son ya preconceptos, sino conceptos genuinos, que, aunque tácitos

en el poema, son formulados en la conciencia del lector, al revés de lo que ocurría en el otro tipo de sugerencia, donde el carácter tácito no afectaba sólo al verbo poemático: también a la conciencia que lo recibía. En esta última, lo único que se formalizaba era la masa emocional, dentro de la cual, como una armadura interiorizada e inapreciable, se aposentaba al «preconcepto». En el acto de la lectura se manifestaba el ingrediente emotivo y no su apoyo interno prelógico, que sólo después, en una operación innecesaria desde el punto de vista artístico, podía ser verbalizado y acceder, por tanto, a un estado de lógica plenitud. Lo opuesto sucede en la sugerencia propiamente conceptual, pues en ella lo primero que la conciencia acepta es el concepto insinuado, y únicamente tras su reconocimiento como tal concepto procede el espíritu a emocionarse estéticamente. Se trata, por consiguiente, de dos fenómenos exactamente inversos: en uno, la emoción es previa a la conceptualización, que, para colmo, en principio, no se realiza en la lectura, sino en la crítica racional de la lectura; en el otro, la conceptualización va por delante y origina la descarga emotiva. Pongamos un ejemplo muy claro, sacado de la obra de otro poeta contemporáneo: Jorge Guillén. En la cuarta edición de *Cántico* hay un poema que tal vez sea, si no el mejor, uno de los mejores epitalamios que se hayan escrito en nuestra lengua. A propósito de unas bodas, su autor nos ofrece un entero panorama vital y una concepción del mundo. En su tercera parte leemos esta estrofa. Una pareja de novios avanza hacia el altar, donde su matrimonio recibirá sacramento:

> Jugadores, arriesgan: van gozosos.
> ¡Cuánto supuesto en su silencio denso!
> ¡Tan callados, tan cómplices, qué esposos!
> Ceremonia. Posible, hasta el incienso.
>
> *(Sol en la boda,* III)

Fijémonos en el último verso. ¡Qué denso es, qué apretado es, qué económico y conciso! En cuatro mínimas palabras («posible, hasta el incienso») se nos ha comunicado cabalmente un conglomerado de ideas, cuya pormenorización requiere desarrollo verbal mucho más extenso y abundante. Algo así como esto: «el acto del matrimonio es un suceso tan importante y trascendental, que cuanto a él se refiere, hasta lo más externo, accidental y puramente ceremonial se convierte en sustancia, se hace ser: tiene posibilidad de esencia». Ahora bien: todo este complejo significativo que el poema no dice y sólo insinúa ingresa conceptualmente en nuestro espíritu de modo sintético pero lúcido. Lo que el poema calla lo verbaliza la conciencia lectora y allí permanece expreso, manifiesto, *dicho*, aportando la consiguiente emoción que es cronológicamente secundaria con respecto a la comprensión lógica.

Ocioso sería pretender probarlo; basta con caer en esta indudable perogrullada: si no entendiésemos el verso guilleniano, de ese modo sintético, en el sentido que hace un instante he intentado precisar en todo su generoso despliegue, no podríamos emocionarnos. La emoción nace, pues, de la intelección cabal de los conceptos como tales. La diferencia de este tipo de sugestión con el que llamábamos «irracionalista» no puede patentizarse más. En este último, permítaseme insistir, los conceptos insinuados no se percibían, no se entendían: la emoción era anterior al reconocimiento formal de los conceptos por la inteligencia discursiva [8].

---

[8] Otro ejemplo más simple, por hallarse «lexicalizada», de sugerencia lógica, lo que llamaríamos estilo «telegráfico». He aquí un fragmento de Juan Ramón Jiménez:

> *Campanas. Las cinco. Lírico*
> *sol. Colgaduras y cirios.*
> *Viento fragante del río...*
> *La procesión...*

JUSTIFICACIÓN DE ESTE TRABAJO

Me he detenido en tan largo análisis porque considero la sugerencia, en su doble vertiente, como el fenómeno central de la poesía contemporánea. No se trata de un artificio retórico más, entre los muchos que época tan fecunda en alardes de individualista originalidad aportó al repertorio lírico. No. Se trata de una verdadera revolución en lo sustancial: nada menos que en la concepción de lo que el arte sea. Y no un mero resultado de esa nueva concepción, sino la expresión misma de ella. Y así, si catalogamos los procedimientos poéticos que pueden considerarse típicos de período tan largo y fértil, encontramos que casi todos responden, de diversa manera, a la estética de la insinuación. Son variaciones, muy diferentes entre sí, de la sugerencia: de la sugerencia irracionalista y de la sugerencia lógica.

Véanse también otros ejemplos en la pág. 311 del t. I, así como en el capítulo VII (págs. 165-168, 173 y 179-184 del tomo I).

Apéndice III

SOBRE PROCEDIMIENTOS POÉTICOS

I. POSIBILIDAD DE LAS TRADUCCIONES EN LA LÍRICA

Se ha planteado muchas veces un interrogante con respecto a la posibilidad de las traducciones poéticas. ¿Es posible traducir la poesía de una lengua a otra? A la luz de las anteriores páginas quizá podamos examinar este asunto con alguna precisión.

El poema no se produce nunca, hemos dicho, en la expresión directa, desnuda. Para existir, requiere el poema eludir la «lengua» común a través de un aparato retórico, más o menos complicado, pero siempre analizable; bien que a veces (incluso muchas veces) tal aparato permanezca escondido a la mirada ingenua de todo lector, y el sustituyente poético finja con extraordinaria habilidad un ilusorio despojamiento expresivo, que anda lejos de poseer. La cuestión se nos simplifica, por tanto. Si la poesía resulta ser el producto feliz de los artificios utilizados por el poeta (metáforas, etc.), el problema de la traductibilidad de la lírica se convierte en el problema de la traductibilidad de tales artificios. Y este segundo problema, en el que se sume el primero, se nos

muestra como mucho más asequible, pues se limita a preguntar cuáles de esos artificios son *directamente* trasladables a una lengua extranjera y cuáles requieren una manipulación creadora por parte del traductor.

Paradójicamente, hemos de reconocer que la inmensa mayoría de los procedimientos poéticos pueden ser insaculados en un lenguaje diferente sin merma alguna de su efecto sobre los lectores. Diríamos que todos ellos son *esencialmente* traducibles, salvo los que operan desde el significante; a saber, el ritmo, la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fonética de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis. Estos últimos recursos, en efecto, sólo a través de una nueva labor poética transformadora serían vertibles a un lenguaje distinto.

Seguramente quien me lea se ha de sentir tan escandalizado como yo mismo lo estuve, en un principio, ante tan sorprendente conclusión. Pues si es cierto lo que acabo de escribir, no lo es menos que existen poquísimas traducciones poéticas que conserven, ni al modo pálido, la belleza del original. ¿De dónde procede, pues, la desarmonía existente entre la rareza de los artificios no traducibles y la legión de las traducciones deficientes?

Nuestra confusión acaso se desvanezca tan pronto como caigamos en la cuenta de que justamente esos pocos procedimientos reacios al poliglotismo son los más usados por el poeta. La rima y, sobre todo, el ritmo, son de empleo casi general en la poesía (habríamos de exceptuar, para el caso de la rima, buena parte de la producción contemporánea y cierto número de poemas no contemporáneos). Pero, además, el poeta está acudiendo, de manera que sin grave exageración llamaríamos constante, al poder evocador de la materia verbal, a la fuerza de sugestión sentimental y sensorial poseída por el sistema fónico de las consonantes y las vocales, aun-

que esa fuerza sugestiva se origine en la relación de la materia verbal con el correspondiente concepto. Y esa relación, sobra decirlo, es inseparable del idioma concreto desde el que se habla. Y ocurre que todos los otros artificios usados, dóciles al vertimiento idiomático (rupturas del sistema, superposiciones, sinécdoques, hipérboles, etc.), se hallan conexionados íntimamente con esos efectos, a los que piden muchas veces en préstamo su energía, o su suavidad, o su ternura, o su aspereza, etc., para aumentar, con su ayuda, la propia eficiencia en ese sentido. Y es que la poesía no sólo requiere la sustitución en cada una de sus descargas; de hecho, no suele darse en estas últimas una sustitución aislada; es todo un complejo de sustituciones las que se ejercitan sobre cada sustituyente (en los apartados que siguen lo hemos de probar con el examen de varios casos prácticos). Si de este complejo conseguimos únicamente trasladar a otro idioma alguno de sus componentes, el resultado obtenido en la versión lograda traicionará al dechado de modo considerable; y ello no sólo en la proporción de los recursos que se hayan volatilizado. Pues un instante poético supera siempre en eficacia a la suma de sus diversos ingredientes.

En suma: puede traducirse directamente a otra lengua la mayor parte de los artificios retóricos; pero no pueden verterse en operación igualmente mecánica unos pocos recursos que son cuantitativamente los más importantes: y sobre todo, no puede verterse de ese modo el entramado de estos pocos con aquellos muchos. El «veto» lanzado así al presunto traductor por los escasos procedimientos que se ligan inmediatamente al significante anula la posibilidad de una traslación lingüística directa que se nos ofrezca como fiel. Sólo oblicuamente, cuando el traductor es un verdadero poeta a su modo, y por medio de una recreación que consi-

dero ardua, puede ser vencida, al menos notablemente, la gigantesca dificultad.

II. PROCEDIMIENTOS PRINCIPALES Y PROCEDIMIENTOS SUBORDINADOS

Hemos indicado ya que a menudo se ejercen sobre un mismo punto del lenguaje varias sustituciones poéticas, que forman así un complejo organismo con una finalidad única. De este entramado de recursos no todos ostentan idéntica jerarquía. Hay siempre uno, uno sólo, que lleva la acción principal; los demás únicamente cumplen oficios rigurosamente ancilares con respecto a aquél. Son procedimientos esencialmente serviles, cuya misión modestamente se supedita a la magna que el artificio capital desempeña. Veo un ejemplo muy sencillo de todo ello en el lorquiano «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»:

> No se cerraron sus ojos
> cuando vio los cuernos cerca;
> pero las madres terribles
> levantaron la cabeza.

Henos aquí frente a un par de procedimientos que nos son ya muy familiares. Uno de ellos se extiende por los versos primero y segundo. Se trata de una ruptura en el sistema de lo psicológicamente esperado, pues la reacción normal ante la inminencia de la mortal cornada es el temor («cerrar los ojos») y no la impavidez. El otro recurso a que me refiero se acomoda entre el verso tercero y el cuarto, y consiste en un claro símbolo monosémico. Se atribuye a las «madres terribles», a las solemnes vacas de las que proceden los toros de lidia, facultades telepáticas: levantar la

cabeza desde sus lejanos campos, presintiendo la tragedia que Ignacio protagoniza.

Lo que notamos de inmediato es que este segundo procedimiento se *subordina* al primero. El símbolo monosémico sirve aquí únicamente para hacer más violenta y, por tanto, más eficaz, la acción de la ruptura del sistema. La valiente impasibilidad de Ignacio ante la proximidad del sanguinario cuerno, que esa ruptura encarece, se nos torna más heroica cuando sabemos que, en cambio, las quietas vacas, desde sus dehesas alejadas, levantan la testuz humeante, presintiendo lo pavoroso de la situación. El símbolo refuerza así la ruptura del sistema; su función no es propia, sino meramente auxiliar: la de actuar como mero modificante de tal ruptura, cuyo significado meramente intensifica.

Se me dirá que, sin embargo, existen dos descargas poéticas y no una sola. En efecto, la lectura de los versos primero y segundo trae un estremecimiento a nuestra sensibilidad; y trae otro la de los versos tercero y cuarto. Pero ese hecho no anula nuestra afirmación: ya sabemos (v. la página 108 del t. I) que la emoción lírica no se liga necesariamente al sustituyente, sino al momento en que el sustituyente y el modificante entran en colisión. Si el modificante antecede al sustituyente, la emoción aparece en el sustituyente; si, por el contrario, el sustituyente antecede al modificante, es en este último en el que recae la emotividad. Como la ruptura del sistema de los versos primero y segundo establece ya un primer encuentro de sustituyente y modificante [1], nuestra

[1] En la expresión «no se cerraron sus ojos / cuando vio los cuernos cerca» el modificante es, naturalmente, nuestro conocimiento de que lo normal es temer, «cerrar los ojos», ante un peligro de esa naturaleza. La frase de Lorca, ya así modificada, convertida en sustituyente, vuelve a sufrir una modificación distinta al pasar los ojos del lector por los versos tercero y cuarto: «pero las madres terribles / levantaron la cabeza».

sensibilidad puede registrarlos. Mas, como ante los versos tercero y cuarto advierte una nueva modificación de efecto retroactivo, otra vez nos movilizamos afectivamente.

III. ANALISIS DE «ESTAMPA DE INVIERNO», DE J. R. JIMÉNEZ

No sobra traer ahora a análisis un poema de Juan Ramón Jiménez, porque la intelección de su complejo mecanismo nos va a confirmar, por un lado, en las ideas del anterior apartado; y por otro, nos va a hacer ver los variados modos de actuación de que son capaces los que hemos denominado «signos de sugestión». En los ejemplos que he puesto de Antonio Machado en el capítulo X, los signos de sugestión actuaban, sobre todo, desde los ingredientes irracionales del significado verbal. Pero, naturalmente, la actividad de estos signos puede originarse en otros elementos del vocablo: en el concepto o en el significante. La actuación desde el significante fue vislumbrada por nosotros ya en el análisis de la composición machadiana que empieza con el verso: «Las ascuas de un crepúsculo morado». Ahora examinaremos con más pormenor este plural aspecto de la palabra en trance de creación simbólica. La pieza juanramoniana a que me refiero se titula «Estampa de invierno (Nieve)»:

> ¿Dónde se han escondido los colores
> en este día negro y blanco?
> La fronda, negra; el agua, gris; el cielo
> y la tierra de un blanquinegro pálido;
> y la ciudad doliente
> una vieja aguafuerte de romántico.
>
> El que camina, negro;
> negro el medroso pájaro

que atraviesa el jardín como una flecha...
Hasta el silencio es duro y despintado.

La tarde cae. El cielo
no tiene ni un dulzor. En el ocaso,
un vago amarillor casi esplendente,
que casi no lo es. Lejos el campo
de hierro seco.
Y entra la noche como
un entierro; enlutado
y frío todo, sin estrellas, blanca
y negra, como el día, negro y blanco.

(Estampas)

Hay en esta pieza elementos muy propios de Juan Ramón Jiménez (preocupación por el aspecto cromático de la realidad; matizaciones de color extremadamente sutiles, etc.). Y al mismo tiempo se da en ella algo que no es frecuente en la obra de nuestro autor: la poderosa energía con que la expresión se produce. Ya a partir de la segunda estrofa, el poema va cobrando reciedumbre, que alcanza su colmo en el verso final, verdaderamente restallante. Pero la pieza que comentamos no sólo se torna cada vez más vigorosa: al propio tiempo que aumenta en pujanza, una creciente sensación de oscuridad va instalándose en nuestro ánimo.

Tras esta descripción analítica de lo acaecido en el poema debemos afirmar el carácter sintético de la doble impresión. Porque el poema, y más aún el verso postrero, proporciona de una sola vez el efecto dúplice que hemos descompuesto hasta aquí en sus ingredientes esenciales. Es una negrura poderosa o un poder sombrío lo que nos sobrecoge, y no dos sensaciones separadas.

Quisiera en estas páginas llegar a determinar cómo el poema obtiene de nosotros, sus lectores, ese global resulta-

do. Para ello, debemos ir analizando cada uno de sus componentes.

La técnica utilizada aquí por Juan Ramón es la misma que hemos anotado en el capítulo X como características de Antonio Machado: el eslabonamiento de dos hileras distintas de signos de sugestión, que entrelazan sucesivamente sus efectos hasta el final de la pieza. Porque, naturalmente, si el símbolo (y, sobre todo, el disémico), es especialmente peculiar de Machado, lo es también, en grados diversos, de otros escritores de nuestro siglo: y ya sabemos que el símbolo disémico es una forma de los signos de sugestión. En Lorca y en Alberti el simbolismo abunda; seguramente un estudio de Cernuda nos mostraría hasta qué punto este artificio mantiene en eficacia muchos de sus poemas, y lo mismo ocurre en algunos poetas de la posguerra.

En «Estampa de invierno» existe, como acabo de adelantar, un doble cauce de signos de sugestión, que se corresponde con la sintética duplicidad de nuestras impresiones. Hay una primera serie de palabras que nos trasmite desde la materia lógica del significado o desde sus asociaciones irracionales (símbolo disémico) la sensación de oscuridad; y otra serie que nos comunica del mismo modo la sensación de fuerza. Necesitamos acudir a la minucia para verlo con precisión.

La doble cadena se inicia ya en la primera estrofa: la oscuridad viene proporcionada por la parte lógica de la mayoría de los vocablos: «día negro», «fronda negra», «agua gris», «cielo y tierra de un blanquinegro pálido»; y por asociación menos lógica en la palabra «aguafuerte». La reiteración del color oscuro (que aquí no ha hecho sino empezar) multiplica, además, a cada nueva oleada, esa sensación progresiva. La violencia del tono, en cambio, apenas se delata. Pero el significante áspero y duro de ciertas expresiones ini-

cia, casi sin que nos percatemos de ello, una introducción a esa vía tonal, preponderante después. Y así las erres y las jotas de «tierra», «vieja» y «romántico» (para referirnos sólo a lo que no admite duda) nos predisponen para experimentar, a continuación, la energía de los versos posteriores, ya muy considerable en la estrofa segunda. Los motivos de ese aumento serían para tal estrofa variados. Contribuyen a él la nueva acumulación de jotas («pájaro», «jardín»); el concepto que aparece en uno de los vocablos (el adjetivo «duro»); y la supresión de la cópula en el verso:

El que camina, negro,

la cual, a su vez, coopera a la oscuridad: al suprimirse el verbo, la cualidad de negrura se ofrece como más adherida al objeto; parece como si tal negrura fuese algo ineludible, fatal. Y es precisamente esa *fatalidad* sentida por nosotros la que nos lleva a una lectura *violenta* del verso:

El que camina, negro.

El color es negro sin remisión, y nuestra voz se torna o *debe* tornarse enérgica al enunciarlo.

Dentro de la misma estrofa, aún la sensación sombría se reitera dos veces más: «negro... el pájaro»; «despintado», el silencio.

La estrofa tercera comienza por un contraste con todo lo anterior: colores más vivos («un vago amarillor casi esplendente») que por su posición antitética contribuyen a acentuar la significación umbrosa del contexto. Y de nuevo, las erres y las jotas endurecedoras: «lejos», «hierro». Detengámonos un momento a examinar esta última palabra. Su importancia en el poema resulta grande, pues el campo de su expresividad es múltiple. Hemos visto a su significante

sugerir irracionalmente la impresión de fuerza; pero también la sugiere connotativamente su significado, al recordarnos marginalmente la dureza de ese metal. No termina aquí la actividad de tal vocablo. Nos proporciona también, y ahora de modo menos subterráneo, la sensación de la oscuridad. Cuando el poeta escribe que el campo «es de hierro seco» se propone, ante todo, decirnos, esta vez (en la terminología de este libro) «lógicamente», que el campo es de ese color. No nos sorprende que una palabra clave, como ésta, venga encabalgada:

Lejos el campo
de hierro seco,

ya que el encabalgamiento, entre otras posibles funciones, puede superlativizar la significación del sintagma al que afecta. Y así, en el verso siguiente, el poeta reitera ese mismo artificio, para realzar otro vocablo esencial, el vocablo «entierro», que, igualmente, posee más de una finalidad en el poema; pues, por una parte, ostenta otra erre en su significante, con las consecuencias irracionales que de ello se derivan; y, por otra, su significado es también cromáticamente negativo. Juan Ramón Jiménez al trazar ese vocablo no alude a posibles resonancias sentimentales, sino a representaciones puramente sensoriales: lo que significa con «entierro» es «luto». Si precisásemos de una prueba, la tendríamos en la asociación que inmediatamente le sugiere al poeta esa palabra:

enlutado
y frío todo...

Prosigue así la coloración oscura:

sin estrellas, blanca y
negra, como el día, negro y blanco.

El encabalgamiento refuerza, otra vez, el significado lógico del adjetivo «negra» que lo sufre. Y el juego de intercambio en las dos parejas calificativas («blanca y negra», «negro y blanco»), al producirnos una impresión de inexorabilidad en la existencia de esos colores, acentúa la negrura en que poéticamente nos movemos, y nos obliga, de otra parte, a subir aún más la energía de nuestra lección: algo semejante a lo obtenido por la supresión de la cópula en el verso:

El que camina, negro.

De este análisis hay que destacar principalmente dos cosas que anticipé al comienzo. Una de ellas se refiere a la pluralidad de manifestaciones por la que a veces se caracterizan los signos de sugestión; la otra, a la distinta posición jerárquica de los recursos poéticos.

En una fila de palabras sugestionadoras, el significado simbólico puede proceder de los elementos irracionales del signo o bien de su ingrediente racional (concepto). Cuando ocurre lo primero, cabe que lo expresivo sea el significante, o que, por el contrario, lo sea el significado. Y aún existen casos en que ambas posibilidades (o las tres) se ofrecen conjuntamente. Así lo hemos observado en la palabra «entierro», y, con más riqueza, en la palabra «hierro», donde el significante y el significado elaboran aunadamente la expresividad simbólica. Aún más: hemos visto que la palabra «hierro» no sólo sirve a la cadena «enérgica» desde su significante y desde su significado, sino que coopera a la impresión tenebrosa desde otra zona de su contenido.

La otra conclusión obtenida por nuestras indagaciones es el hecho, ya examinado por nosotros en el apartado anterior, de que cuando se engarzan varios recursos, uno sólo figura como capital. Insistiendo en los ejemplos últimamente considerados, llegaremos a deducir que dos de los encabalga-

mientos situados en la parte final del poema tienen únicamente por oficio intensificar las metáforas «campo de hierro» y «noche como un entierro», y que, por su parte, tales metáforas están destinadas a incrementar lo sombrío de la coloración. Su función así tampoco es autónoma; depende del encadenamiento simbólico, artificio este último esclavizador de todos los demás. En sustancia: el encabalgamiento en estos casos es un recurso servil en segundo grado, pues se supedita a otro recurso igualmente subordinado.

Apéndice IV

PARALELISMO ENTRE POESÍA Y CHISTE

Quizá convenga trazar, para comodidad del lector, como fin de este trabajo, el cuadro completo de los paralelismos que aquí y allá hemos ido encontrando entre la poesía y el chiste. En ambos hechos de expresión se corresponden los siguientes fenómenos:

POESÍA	CHISTE
1. Emoción estética.	1. Risa.
2. Sustitución de tipo A, B o C, en forma concreta de metáforas, antítesis, rima, ritmo, rupturas del sistema, etc., que nos ofrece «individualizado» (en los casos C a través de una síntesis) un contenido anímico *legítimamente* acaecido en el ser humano que protagoniza el instante poético en cuestión. Hay, pues, en la poesía, una *adecuación* con respecto a la vida.	2. Sustitución de tipo A, B o C, en forma concreta de metáforas, antítesis, rima, ritmo, rupturas del sistema, etc., que nos ofrece un contenido anímico *ilegítimamente* acaecido, por ser fruto de una mecanización (o rigidez o distracción) que se nos «individualiza» en un ser humano. Hay, pues, en el chiste una *inadecuación* con respecto a la vida.

POESÍA	CHISTE
3. Nuestro *asentimiento* al contenido anímico que se atribuye a ese protagonista.	3. Nuestro *disentimiento* a ese contenido, al que, sin embargo, *toleramos* en virtud del conocimiento a que hemos llegado acerca del porqué de tal «error» psíquico.
4. Ese asentimiento puede ser «erróneo», y lo mismo el posible disentimiento con que nos separemos de un determinado poema.	4. El necesario disentimiento en el chiste puede, erróneamente, no darse, si somos suficientemente solidarios del ser objetivamente ridículo.
5. El *asentimiento* de que hablamos, tanto el «erróneo» como el «correcto», admite grados, con lo que varía en idéntica proporción, en principio, el resultado estético, que puede llegar hasta la anulación.	5. El *disentimiento* de que hablamos admite grados (que pueden ser «erróneos»), con lo que varía en idéntica proporción, en principio, el resultado cómico, que puede llegar hasta la anulación. También la tolerancia los admite, y este fenómeno explica el hecho de que intuitivamente achaquemos a veces las «distracciones» o «torpezas» cómicas a quien se ha hecho, con carácter preciso, famoso, precisamente, por su distracción o torpeza.
6. Frente a aquellos contenidos poéticos que nos afectan intensamente en nuestras propias vidas, otorgamos un asentimiento más pleno, obteniendo así un placer estético superior.	6. Frente a aquellos contenidos cómicos que nos afectan intensamente en nuestras propias vidas, otorgamos un disentimiento tolerable más pleno, esto es, otorgamos o un disentimiento mayor o una mayor «tolerancia», obteniendo así un efecto cómico superior. De ahí que los chistes (por ejem-

POESÍA	CHISTE
	plo, los sexuales) cuya materia se muestra beligerante en las vidas de la generalidad de los hombres, resulten más frecuentes, al ser, en principio, más reídos por esa misma generalidad.
7. La poesía puede darse en lenguaje «real» no poemático o en lenguaje poemático de índole imaginaria; en el primer caso, quien habla es el autor, desde una situación real y dirigiéndose con un lenguaje real a un público igualmente real; en el caso segundo, quien habla es un personaje imaginario, *asentido* por el autor hasta el punto de *identificarse* con él: el personaje figura, en efecto, ser el autor. Y al ser imaginario el personaje, imaginarios han de ser también su lenguaje y la situación y el público al que el personaje se dirige.	7. El chiste puede darse en lenguaje «real» fuera del género literario correspondiente o en lenguaje imaginario, dentro de tal género; en el primer caso, quien habla es el autor, desde una situación real y dirigiéndose con un lenguaje real a un público igualmente real; en el caso segundo, quien habla es un personaje imaginario, que es *disentido* por el autor, y del cual éste, por tanto, *se separa*. Y al ser imaginario el personaje, imaginarios han de ser también su lenguaje, la situación y el público al que el personaje se dirige.
8. En consecuencia a lo anterior, no importa esencialmente que el personaje, lenguaje, situación y público poéticos sean reales o imaginarios. Digo «no importa esencialmente» en el sentido de que puede no importar; esto es, de que hablando en términos generales, no podamos definir lo poético por la existencia del género literario.	8. En consecuencia a lo anterior, no importa esencialmente que el personaje, lenguaje, situación y público cómicos sean reales o imaginarios. Digo «no importa esencialmente» en el sentido de que puede no importar; esto es, de que hablando en términos generales, no podamos definir lo chistoso por la existencia del género literario. De otro modo: no importa esencialmente que la «distracción» del subjeto sea real o

POESÍA	CHISTE
	fingida: en el primer caso nos reímos de éste; en el segundo nos reímos de un personaje inventado por éste (que puede incluso figurar que es él mismo: el autor «distraído»).
9. Y ello, pese a haber casos, y *muy frecuentes*, de poesía puramente poemática que no puede escucharse como lenguaje real.	9. Y ello, pese a haber casos, bien que *muy poco frecuentes*, de «chites puros» que no pueden escucharse como lenguaje real.
10. Aunque también hay casos de poesía, que al ser escuchados como lenguaje real ganan en emoción estética (muy poco frecuentes).	10. Aunque también hay casos de chistes que al ser escuchados como lenguaje real ganan en comicidad *(muy frecuentes:* de ahí que se diga al comienzo de muchos chistes: «esto pasó de verdad»).
11. En el segundo caso del punto 6, nosotros debemos *asentir al asentimiento* con que el «autor» favorece a su personaje, en cuanto que imaginariamente *se lo apropia.* Este asentimiento es distinto al primero, pues ahora se trata del asentimiento al «autor» y no al personaje creado por el autor y con el que éste se identifica. En la poesía hay, pues, dos asentimientos.	11. En el segundo caso del punto 6, nosotros debemos *asentir al disentimiento* con que el «autor» *se distancia* de su personaje. Se trata, en el chiste, pues, de un asentimiento al «autor» y de un disentimiento al personaje distraído, rígido o mecánico creado por el autor (que puede «figurar», incluso, que es el «autor»). La necesidad del asentimiento al «autor» lleva en el chiste, a veces, a achacar las gracias que nos hacen reír a personas famosas por su ingenio («chistes de Quevedo» que no son de Quevedo).

POESÍA	CHISTE
12. El asentimiento al «autor» admite grados, con lo que varía en idéntica proporción, en principio, el resultado estético, que puede llegar hasta la anulación.	12. El asentimiento al «autor» admite grados (como lo prueba lo que acabo de decir), con lo que varía en idéntica proporción, en principio, el resultado cómico, que puede llegar hasta la anulación.
13. Hay un placer estético que es consecuencia de la comunicación del conocimiento de un contenido anímico «individual» *legítimamente nacido,* comunicación verificada gracias al doble asentimiento que los lectores han otorgado al personaje que figura ser el autor en cuanto que dice las palabras del poema y en cuanto que se relaciona con el «autor».	13. Hay un placer estético que es consecuencia de la comunicación del conocimiento de un contenido anímico «individual» *ilegítimamente nacido,* y por tanto disentido, aunque «tolerantemente» por el «autor»; todo ello, gracias a la unión del asentimiento al «autor» y del disentimiento tolerante al personaje torpe que el autor, a su vez, ha disentido de modo tolerante.
14. Cabe un asentimiento y un disentimiento «erróneos» al «autor», disentimiento que anularía incorrectamente la posible emoción estética, así como el placer estético correspondiente.	14. Cabe un disentimiento «erróneo» al «autor» que anule incorrectamente, tanto la comicidad como el correspondiente placer estético, error que puede aparecer si somos suficientemente solidarios del ser objetivamente ridículo. El disentimiento «erróneo» al autor es más frecuente en el chiste que en la poesía, por la mayor beligerancia de los contenidos cómicos.
15. Hay una relación entre la poesía y la moral y, en general, entre creencias del autor y crencias del lector, que no consiste en la coincidencia ética y de fe entre poeta y lector.	15. Hay una relación entre el chiste y la moral, y en general, entre creencias del autor y creencias del lector, que no consiste en la coincidencia ética y de fe entre chistoso y lector.

POESÍA	CHISTE
16. La poesía tiene modificantes y procedimientos extrínsecos, y no sólo intrínsecos.	16. El chiste tiene modificantes y procedimientos extrínsecos, y no sólo intrínsecos.
17. El contenido de la expresión poética debe ser verosímil: de lo contrario no sería *asentido*.	17. El contenido de la expresión cómica o chiste debe ser verosímil: de lo contrario no sería *tolerado*.
18. La verosimilitud poética se engendra en una posibilidad real *asentible*.	18. La verosimilitud del chiste se engendra en una posibilidad real *disentible, pero tolerable*. Por tanto, ambas verosimilitudes, poética y cómica, son distintas entre sí.
19. La poesía tiene supuestos, alguno de los cuales son fugaces.	19. El chiste tiene supuestos, que son fugaces con más frecuencia y rapidez que los poéticos.
20. La poesía es histórica.	20. El chiste es histórico y aun más rápida y profundamente que la poesía.
21. La poesía es relativa a tres cosas: la «lengua» de la que el poeta se aparta con las sustituciones (la española para los autores españoles, la francesa para los franceses, etc.); la psicología general humana, y la cultura histórica desde la que el poeta también habla. Por tanto, lo poético es una cualidad «irreal», como dirían los filósofos (pero en un especial sentido extremoso), del poema o expresión de la que se trata. Dicho	21. El chiste es relativo a tres cosas: la «lengua» de la que el ingenioso se aparta con las sustituciones (la española para los autores españoles, la francesa para los franceses, etc.); la psicología general humana, y la cultura histórica desde la que el ingenioso también habla. Por tanto, lo cómico es una cualidad «irreal», como dirían los filósofos (pero en un especial sentido extremoso), de la expresión de la que se trata.

de otro modo: lo poético no es un objeto sino una relación. Una relación entre un objeto (el poema) y esas otras tres realidades citadas (lengua, psicología y cultura).	Dicho de otro modo: lo cómico no es un objeto sino una relación. Una relación entre un objeto (el chiste) y esas otras tres realidades citadas (lengua, psicología y cultura).

Los puntos 8 y 9 nos revelan que la poesía se halla estadísticamente mucho más ligada al género literario que el chiste. La poesía es frecuentemente «literaria»; el chiste, frecuentemente «no literario». Pero en ambas laderas de la expresividad se dan, poco o mucho, las dos posibilidades: poesía y chiste fuera y dentro de la «literatura».

ÍNDICE DE MATERIAS *

* Los índices han sido confeccionados por don Agustín del Campo, a quien quiero agradecer desde aquí el interés que ha puesto al servicio de este libro.

ÍNDICE DE AUTORES Y OBRAS

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO II

LA SEGUNDA Y LA TERCERA LEY DE LA POESÍA: LEY EXTRÍNSECA

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS RETÓRICOS RELATIVOS A LA LEY EXTRÍNSECA DE LA POESÍA

Págs.

Págs.

LA HISTORICIDAD DE LA POESIA

Págs.

APÉNDICES

Págs.